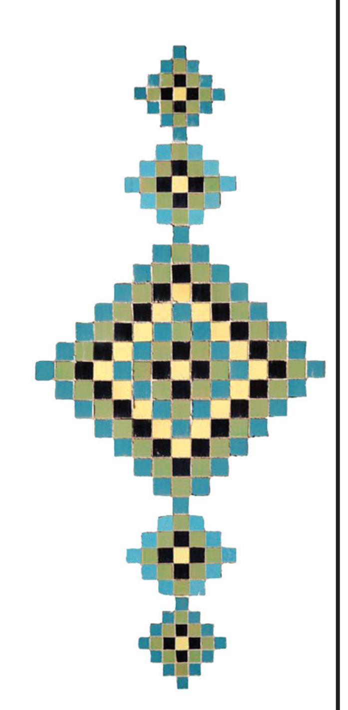
LA REVUE DE
TEHERAN
ISSN 2008-1936
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 97, Décembre 2013, 9e ANNEE
2000 TOMANS
5 €



La photographie en Iran : de la cour qâdjâre à la scène artistique contemporaine (I)

www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Babak Ershadi
Jean-Pierre Brigaudiot
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier
Mahnaz Rezaï
Majid Yousefi Behzadi
Gilles Lanneau

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correspondants en France
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi
Mojdeh Borhani

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap

Recto de la couverture:
Sélection de photos iraniennes de l'époque qâdjâre à l'époque contemporaine



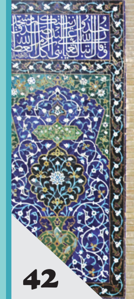


04

LA REVUE DE TEHERAN
Premier mensuel iranien
en langue française
N° 97 - Azar 1392
Décembre 2013
Neuvième année
Prix 2000 Tomans
5 €



26





42

Sommaire

www.teheran.ir

CAHIER DU MOIS

CULTURE

Arts

Repères

Reportage

Littérature

LECTURE

Poésie

Naissance et évolution de la photographie en Perse

Esfandiâr Esfandi
Université de Téhéran
Afsâneh Pourmazâheri

L'avènement de la photographie en Perse revêt une grande importance aussi bien pour les professionnels du domaine que pour les chercheurs historiographes, notamment les spécialistes de la Perse qâdjâre. L'apparition de cette pratique en Iran coïncide en effet avec le règne de Nâssereddin Shâh, roi à partir de 1848 et jusqu'en 1896. C'est grâce à cette passion du roi iranien pour les arts visuels, en particulier la photographie, que les professionnels de tous bords possèdent aujourd'hui de nombreuses données picturales relatives à l'urbanisme, la vie culturelle, religieuse, intellectuelle, et gouvernementale de l'époque.

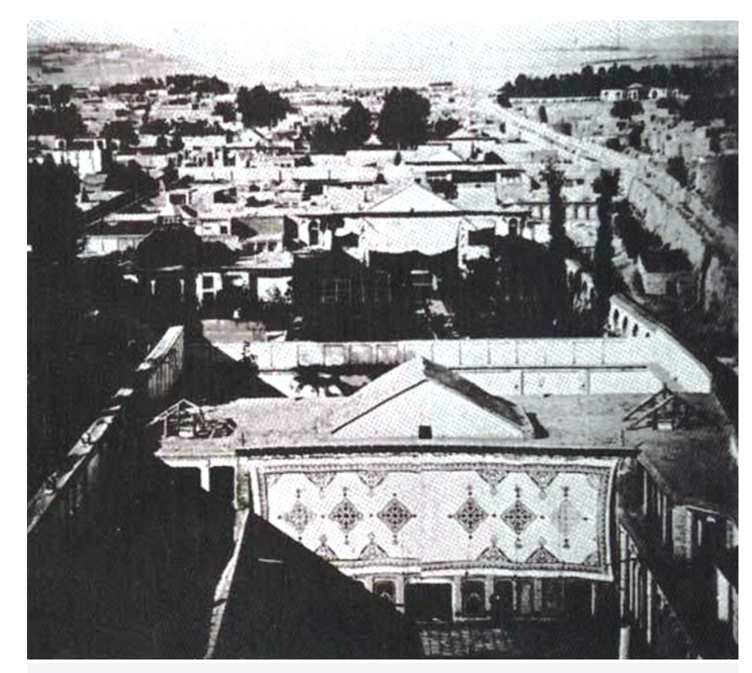
La photographie fut introduite en Iran à peine trois ans après son invention en France. En 1839, on avait déjà réalisé sur place des photos sur support "sensibilisé" et très vite, en 1841, allait être inventée la plaque en verre que les souverains qâdjârs allaient eux aussi recevoir en dédicace. Fasciné par cette nouvelle merveille de la technologie occidentale, Nâssereddin Shâh s'improvisa sans tarder portraitiste en jetant son dévolu sur son entourage. Il contribua ainsi amplement au développement de cet art magique en Perse, allant même jusqu'à créer une galerie dans son palais. Les abondantes images de cette époque constituent autant de documents et de sources qui mettent en relief certains aspects "visibles" du quotidien de l'époque qâdjâre. L'anthropologie, l'ethnologie, l'architecture, etc.[1] ont respectivement bénéficié de cette manne picturale.

La première photographie de l'histoire fut exposée à Paris sous forme de daguerréotype en 1839. Pour ce qui concerne le contexte iranien, c'est dans les textes de l'époque *Nâsserie*, en particulier dans les rapports de Mirzâ Mohammad Khân Etemâd-ol-Saltaneh dit Sani-od-Doleh, interprète et traducteur de Nâssereddin Shâh, que l'on peut lire les premiers passages relatifs aux activités photographiques en Perse.[2] En 1864, ce dernier évoque, parmi les photographes de la cour, le nom de Aghâ Rezâ, subordonné de Nâssereddin Shâh, qui fut surnommé par celui-ci *akkâs bâshi*, autrement dit "photographe du roi". Malgré les progrès de la technique photographique en Perse et sa diffusion au sein de la société, Etemâd-ol-Saltaneh se plaint, dans son rapport, de l'ignorance des Iraniens en matière de techniques photographiques. Ayant pris en considération le caractère lacunaire des connaissances sur le sujet, il complète ses rapports avec de brefs passages consacrés à l'historique de la photographie auxquels il joint de nombreuses informations pratiques sur la situation de la photographie en Perse. Il explique par exemple à propos de l'art de la daguerréotypie: "*Vers la fin du règne du roi Mohammad Shâh (1834-1848), c'est Monsieur Richard Khân (actuel (en 1879) professeur d'anglais du Dâr-ol-Fonoun) qui fit de grands efforts afin de reproduire une image sur une plaque d'argent. Il fallait sensibiliser cette plaque et puis développer la photo dessus à l'aide de vapeur de mercure.*"[3] Dix ans plus tard en 1889, dans son autre ouvrage intitulé *Al-Moâser va Al-Asâr*[4], il développa un passage sous le titre de "Vulgarisation de la science et de la technique photographiques" où l'on peut lire: "*Cette technique, qui se rapporte à la science expérimentale, s'est répandue à l'époque de notre roi, Nâssereddin Shâh, bien qu'elle fut mise précédemment en œuvre par Monsieur Richard, professeur d'anglais au Dâr-ol-Fonoun. Il faut néanmoins préciser que Richard Khân mit en œuvre une tout autre technique, baptisée daguerréotypie, qui se différencie visiblement de ce que l'on appelle "la photographie" et qui fut popularisée sous le règne*

de notre roi."

En ce qui concerne les textes d'Etemâd-ol-Saltaneh et compte tenu de ses liens avec la cour du roi Nassereddin Shâh, on suppose qu'il tentait, volontairement ou à son insu, de distinguer, en les valorisant, les supposés "hauts-faits" de son époque au détriment de ceux de la période de Mohammad Shâh dont le règne marqua pour le coup le véritable avènement de la daguerréotypie en Perse.

A en croire les dires du photographe Jules Richard (dont il sera question plus loin), c'est aux alentours de l'année 1844 que la "caméra daguerréotypique" a été introduite en Iran. Ailleurs dans le "répertoire des albums" (p. 9) de Badri Atâbâï, sorte d'historien du genre, on lit que ce type de caméras fut importé en Perse par les officiers français et russes. L'auteur ne donne cependant aucune source pour étayer son affirmation. Quoi qu'il en soit, il semblerait que ce fut bien Jules Richard qui le premier, utilisa en Iran la technique de la daguerréotypie, en 1844, à la cour de Mohammad Shâh. Certaines évidences prouvent par ailleurs que le prince Malek Ghâsem Mirzâ, le fils de Fath Ali Shâh, pratiquait simultanément cet art dans la province d'Azerbaidjân. On ne dispose malheureusement que de très rares œuvres réalisées de la main de ces deux précurseurs photographes, ce qui explique aussi la rareté des informations relatives à la pratique photographique dans l'Iran de cette époque.[5]



▲ *Photo prise par Nâssereddin Shâh du haut du Palais Shams-ol-Emâreh, où se trouvait son atelier de photographie*

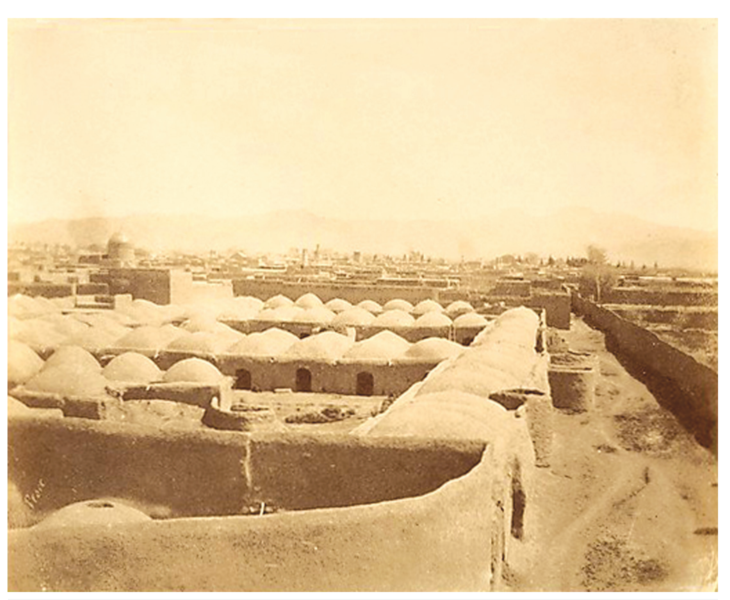
Jules Richard, photographe du roi

Quant au fameux Jules Richard dont il vient à l'instant d'être question, il fut plus connu en Perse sous le nom de Monsieur Richard. De ses origines, on sait qu'il naquit dans le village d'Autrey-lès-Gray près de Gray en Franche-Comté en 1816. Le docteur Feuvrier, médecin personnel de la cour de Nassereddin Shâh, évoque laconiquement Monsieur Richard en ces termes : "*Il est comme moi Franc-Comtois et je me souviens qu'il habitait près de Gray.*"[6] Après son long séjour en Angleterre où il avait projeté d'apprendre l'anglais, Jules Richard quitta Paris en 1844 pour Téhéran. Il parcourut Marseille, Istanbul, Trébizonde, Tabriz et finalement, au mois d'octobre de la même année, il entra dans la capitale iranienne et s'en alla loger chez une certaine Madame Abbâs. Celle-ci, apparemment simple ouvrière en France, devint une dame influente à Téhéran. Elle alla jusqu'à exercer son pouvoir à la cour même du roi de Perse. Après l'arrivée de Jules Richard dans la capitale, Madame Abbâs conduisit ce dernier auprès du prince héritier Nâssereddin Mirzâ le 5 décembre 1844, afin qu'il immortalise le portrait de Sa Majesté sur l'une de ses plaques en argent.[7] D'après Jules Richard, le prince



▲ *Photographie historique de Luigi Pesce, conseiller militaire et artiste photographe à la cour de Nâssereddin Shâh, datant de 1858. Cette photo montre l'atelier de photographie de l'ambassade de Russie, dans le quartier Zarkandeh de Téhéran.*

héritier possédait deux appareils de daguerréotypie dont l'un lui avait été offert par la reine Victoria et l'autre par le tsar Nicolas Ier. Les deux appareils étaient apparemment accompagnés d'instructions, assurément incompréhensibles pour les gens de la cour. C'est la raison pour laquelle Nâssereddin Mirzâ ne cacha pas sa joie d'apprendre qu'un certain Monsieur Richard était capable de manier l'instrument et ordonna qu'il le photographie le jour même en compagnie de sa sœur. Au début de l'année 1845, le ministre plénipotentiaire de l'ambassade d'Angleterre à Téhéran présenta quelques-unes des daguerréotypies de Jules Richard au roi Mohammad Shâh qui fut à son tour charmé par le travail du photographe français. Ce dernier fut d'emblée convoqué à la cour du roi Mohammad Shâh pour réaliser des clichés. Ce qu'il fit séance tenante et à plusieurs reprises ultérieurement. Nous sont ainsi parvenues des photos de Mohammad Shâh, de Hâdj Mirzâ Aghâssi, chancelier de l'époque, et d'autres membres de la cour. Par la qualité de son travail, Jules Richard fut promu au rang de fonctionnaire de l'Etat iranien. L'année suivante, en 1846, il effectua un voyage en Europe afin de se procurer du matériel et d'acquérir des articles commandés par le roi en personne.[8]



▲ *Le Téhéran de 1858 vu par Luigi Pesce, 1858*

Malgré les avancées rapides dans le domaine de la photographie en Iran, la vogue de la daguerréotypie se poursuivit parallèlement aux méthodes nouvellement apparues, et ce jusqu'aux environs de 1854. Quant à Jules Richard, il continua à pratiquer la vieille méthode qui plaisait tant au roi. En 1847, il fréquenta assidûment la cour et réalisa un grand nombre de photos du roi et de ses princes. Après la mort de Mohammad Shâh, ce fut au tour de Nâssereddin Mirzâ, devenu roi, de ratifier de nouveau officiellement l'affiliation de Jules Richard au comité des employés officiels de l'Etat iranien. Fervent amateur d'art et de la photographie des monuments historiques,

le roi envoie Jules Richard à Shirâz en lui confiant la charge de photographier l'ancienne cité de Persépolis. Mais celui-ci, devenu trop exigeant, voire avide, abandonna le projet à mi-chemin, pour cause de manque d'argent et d'effectifs. Quelques années plus tard, un dénommé Luigi Pesce, officier italien, entreprit le même voyage à Shirâz en 1858 pour achever, à son propre compte, la tâche inaccomplie de Richard et offrir ensuite l'ensemble de ses photographies à Nâssereddin Shâh. Le Comte de Gobineau se souvient, nous le citons, de la cupidité de Jules Richard qui, devenu antiquaire, s'était lancé dans les affaires en oubliant sa vocation première. Le même Gobineau se souvient encore de Richard et de son habileté à se forger auprès des Iraniens une image d'homme de toutes les situations. Feuvrier, médecin de Nâssereddin Shâh, ne partage cependant pas l'avis tranché du Comte et c'est avec respect et admiration qu'il évoque le nom du photographe. En 1857, Jules Richard tombe éperdument amoureux d'une Iranienne, se convertit à l'islam et adopte le prénom de Rezâ. Il demanda par la suite la nationalité iranienne qui lui fut accordée sur le champ. Plus tard, il se remaria avec la sœur d'un de ses élèves et prénomma leur premier fils Yousef (aussi connu sous le nom de Mo'addab-ol-Molk) qui poursuivit l'œuvre de son père. Richard avait définitivement adopté sa nouvelle patrie. Il décéda en Iran en 1891 et fut enterré dans un cimetière situé entre Téhéran et Rey. Les daguerréotypes signés de sa main ne furent jamais retrouvés, mais restent seulement trois tableaux au palais de Golestân dont on sait qu'ils furent peints d'après certaines de ses photographies de monuments, de jardins et d'un portrait du roi qu'il avait également jadis réalisé. Les experts affirment par ailleurs que quelques autres portraits du roi Nâssereddin Shâh et de ses princes, peints par Kamâl-ol-Molk, ont eu comme support les photographies de Jules Richard.[9]

Pesce, Montabone, Sevruguin, et Ivanov

Nous évoquions plus haut Luigi Pesce qui, quant à lui, porta un intérêt particulier à Persépolis. Il avait apparemment réalisé des clichés en deux exemplaires car après son retour en Europe, il dédia la seconde



▲ *Changeur qâdjâr dans les années 1890, photographie d'Antoine Sevruguin*



▲ *Photographie d'un pont à Rasht dans les années 1890, par Antoine Sevruguin*

série au roi de Prusse, Guillaume Ier. On trouva plus tard l'un des exemplaires dans une collection personnelle à Rome et l'autre, contenant 75 photos, fut emporté à New York et fait actuellement partie des œuvres du musée Métropolitain de la mégapole américaine. On y retrouve de nombreuses images de la vie urbaine, trois portraits de jeunesse du roi Nâssereddin Shâh, une photo enfin, de Sa Majesté en compagnie de son entourage.

Nâssereddin Shâh contribua amplement au développement de cet art magique en Perse, allant même jusqu'à créer une galerie dans son palais.

Il existe actuellement une autre collection de photos appartenant au photographe italien Luigi Montabone. Elle se présente en 62 parties répertoriées sous forme d'un triple album. Montabone était arrivé en Iran comme accompagnateur d'une délégation politique. Son travail plut tant au roi que ce dernier lui attribua le surnom de *akkâs bâshi* (Monsieur le photographe). Il exposa ses photos à l'exposition internationale de Paris en 1867 et reçut la médaille d'honneur du meilleur photographe de l'époque. Ses photos ciblent surtout le quotidien des Iraniens et de la cour de l'époque. Fait notable, les femmes n'apparaissent à aucun moment sur ces clichés.

Antoine Sevruguin, autre pionnier prolifique de la photographie en Iran, était le fils d'un diplomate russe. Il est né à Téhéran en 1840 et fut une figure connue et reconnue en Perse vers la fin du XIXe siècle. Il parcourut à peu près toutes les régions du pays et réalisa de riches clichés concernant les divers aspects de la vie persane. Il rassembla le résultat de ses pérégrinations dans un véritable répertoire photographique. Grâce à la précision et à la qualité exceptionnelle de son travail, les explorateurs et les orientalistes européens ne manquèrent pas d'images pour illustrer leurs récits de voyage. Sevruguin passait la majeure partie de son temps dans son atelier situé rue Dolat, à Téhéran. Il y peaufina inlassablement son travail en vue d'une présentation à l'exposition de Bruxelles en 1897 où il parvint à décrocher la médaille d'or. Le secret technique de sa réussite reposait sur l'attention particulière qu'il portait à l'exposition et à la variation de la lumière au moment de la prise d'une photo; ce qui explique la raison pour laquelle il réalisait généralement ses clichés en milieu de journée. Par ailleurs, il ne photographiait jamais des paysages vacants et prenait soin de rehausser ses cadres en insistant sur la présence humaine.[10]

On peut enfin, pour en finir avec la liste des étrangers illustres, évoquer le nom et l'action d'un certain russe, Monsieur Ivanov, technicien de l'atelier

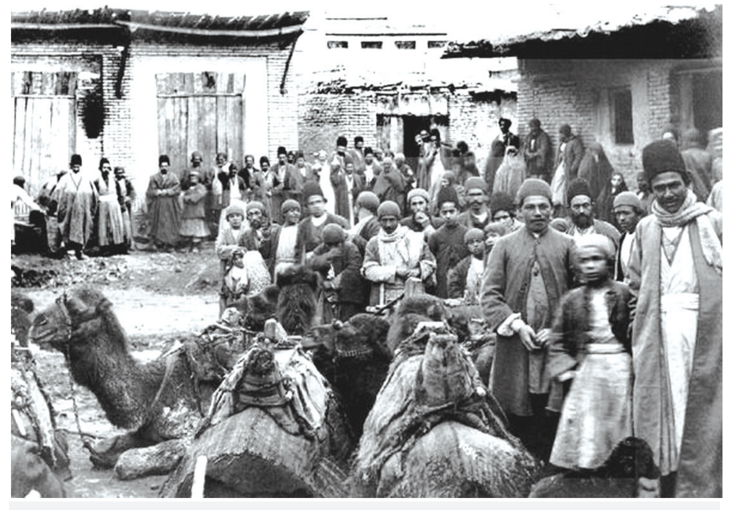
de photographie de Abdollâh Mirzâ, qui, fait notable, s'était choisi comme surnom persan "Roussikhân". Suite à l'un des voyages de Mozaffareddin Shâh en Russie, Ivanov parvint à conclure un contrat avec une compagnie russe lui permettant de se procurer des équipements nécessaires pour s'adonner à la photographie en Iran. Il se consacra ainsi passionnément à la photographie en choisissant Téhéran comme cadre privilégié. Il parvint à monter un atelier de photographie dans la rue de Allâoddoleh, et signa toutes ses photos à coups de tampon (gravé à son nom). Pendant la Révolution constitutionnelle en Perse, son atelier se transforma en lieu de rendez-vous et de fréquentation pour les libéraux et les figures du mouvement constitutionnel. Son atelier resta actif jusqu'en 1920, date où Roussikhân quitta Téhéran pour l'Europe en même temps que Mohammad Ali Shâh Qâdjâr.[11] Ses photos revêtent aujourd'hui encore une importance particulière, notamment pour les spécialistes de la Révolution constitutionnelle et de la fin du règne de la dynastie qâdjâre.

Ghâsem Mirzâ et Nâssereddin Shâh, prince et roi photographes

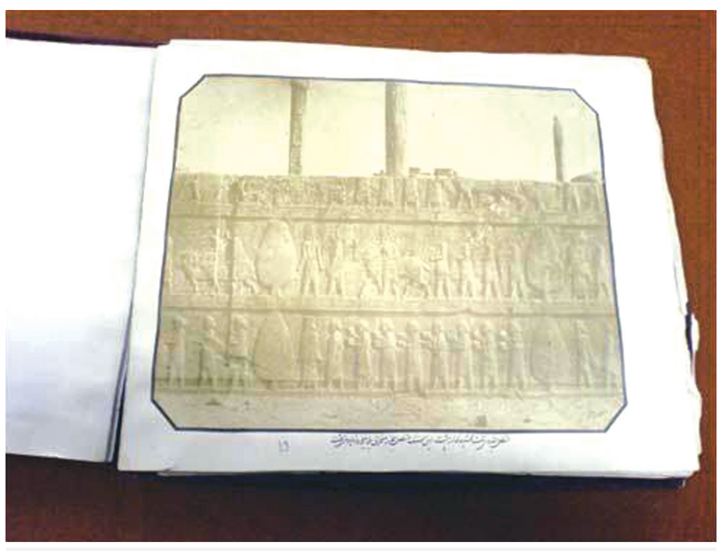
Quant au prince «Malek» Ghâsem Mirzâ, fils de Fath Ali Shâh, il est connu en tant que premier iranien qui pratiqua professionnellement l'art de la daguerréotypie en 1847, et celui de la photographie à partir de 1850 parallèlement à Jules Richard, et peut-être même avant ce dernier. La biographie de ce prince artiste comporte hélas de nombreuses lacunes.[12] On sait néanmoins que sa mère fut l'une des filles d'un khân nommé Emâmgholi khân Afshâr et qu'il fut le vingt-quatrième fils de Fath Ali Shâh. Après la mort de Mohammad Shâh et la destitution de Hâdj Mirzâ Aghâsi, Nâssereddin Shâh arriva au pouvoir dans un contexte favorable à son futur règne. Avant de quitter Tabriz en direction de Téhéran, Nâssereddin Shâh avait désigné Malek Ghâsem Mirzâ comme gouverneur d'Azerbaïdjan. Celui-ci conserva cette fonction une année durant avant de quitter la province à destination de Téhéran. En 1849, il accompagna le roi qâdjâr à son



▲ *Photo ancienne de Téhéran prise par Luigi Montabone, présent sur la photo dans les années 1860*



▲ *La place Sarchâl, dans le quartier des Juifs, Téhéran, années 1890, photographie d'Antoine Sevruguin.*



▲ *Persépolis photographié par Luigi Pesce, fin XIXe siècle*

lieu de villégiature à Djâdjroud. Il y visita et photographia au cours de son séjour, la nature et les espaces verts, mais aussi les tentes royales et le sérail du roi. Avant son retour, il rassembla ses clichés sous forme d'un album qu'il dédia au roi. Cette collection est la plus ancienne et la plus précieuse des collections de photographies de l'époque qâdjâre conservée en Iran.[13]

La richesse des cadres et l'originalité des photos de l'époque *Nâsserie* sont bien loin d'être des imitations des modèles occidentaux et portent la marque respective de chaque artiste.

Le prince Ghâsem Mirzâ, incroyablement doué pour les arts visuels, était un passionné de peinture, de cartographie et de daguerréotypie. Qui plus est, il était très au fait des avancées technologiques, surtout en ce qui concernait la photographie (sans compter sa passion pour l'apprentissage des langues étrangères). Sa lecture des magazines français aidant (en particulier ceux spécialisés dans la science et la technologie), le prince avait pris connaissance de l'invention du daguerréotype dès son apparition en 1839. Son petit-fils Ali-Gholi Mirzâ reçut entre autres en héritage de son grand-père, un appareil de daguerréotypie, une vingtaine de plaques argentées vierges et cinq plaques porteuses dont l'une contenait le portrait du prince lui-même. Ces objets, accompagnés d'autres objets familiaux du prince, furent ensuite déposés dans sa demeure familiale à Shichvân près de Tabriz mais furent tous pillés ou détruits et brûlés au cours de la Révolution de 1979.

La personne du roi Nâssereddin Shâh ne cacha pas non plus sa passion pour le nouvel art photographique. Il prenait des photos et les développait dans son propre atelier. C'est par ses soins que fut mise en œuvre et développée la technique de la photographie documentaire en Perse. Il fut très tôt à l'origine d'un centre spécialisé où les professeurs du Dâr-ol-Fonoun expérimentèrent des techniques de photographie dès l'ouverture du centre, c'est-à-dire en 1851. Les premiers programmes exhaustifs contenant des cours théoriques et pratiques pour les amateurs de photographie furent présentés par des photographes français, autrichiens et italiens au Dâr-ol-Fonoun en l'an 1860. Parmi ces derniers, on peut évoquer le nom déjà cité du précurseur de la photographie en Perse, Jules Richard, qui enseigna ce nouvel art en même temps que d'autres disciplines, dont l'anglais qu'il maîtrisait parfaitement.

La passion du roi portait autant sur l'exotisme occidental qu'oriental. En 1890, il envoya Hâdj Sayyâh effectuer un voyage en Inde pour y photographier ce pays jusqu'alors mystérieux pour les Iraniens, et insista sur le fait qu'il attendait des clichés de grande qualité, en appuyant sur ce point: "*Si vous manquez d'argent,*

n'hésitez pas à m'envoyer des télégrammes afin que je vous fasse parvenir la somme nécessaire. Tout ce que je vous demande est de photographier les lieux historiques et de m'en rapporter les photos."

Le roi qâdjar s'intéressait aussi bien à la théorie qu'à la pratique de la photographie. Après avoir introduit cette discipline à l'école Dâr-ol-Fonoun, il s'initia lui-même aux fondements de la photographie avant de mettre en place une chambre noire et un atelier de photographie richement équipé dans l'un des bâtiments de la cour qu'il appela *akkâskhâneh mobârakeh* (chambre de photographie de Sa Majesté). Mise à part la photographie, il pratiquait l'art de la calligraphie et embellissait et rehaussait les bordures de ses photos avec des explications calligraphiques qu'il rédigeait avec goût. Ses sujets de prédilection étaient principalement les femmes de son sérail, la personne du roi, les évènements quotidiens et les personnages importants de la cour. On peut lire dans ses écrits qu'il s'était familiarisé avec les méthodes et technologies européennes les plus récentes. Pour ce qui était de la technique en elle-même, il se servait d'habitude d'un chevalet pour stabiliser l'appareil photo, diminuant ainsi les risques de ratage. Les deux photos les plus connues de Nâssereddin Shâh sont celles représentant sa propre personne et celle de sa mère.

Un aperçu général des photos de l'époque *Nâsserie* nous révèle un fait surprenant. La richesse des cadres et l'originalité des photos qui sont bien loin d'être des imitations des modèles occidentaux et portent la marque respective de chaque artiste. La photographie iranienne perdit néanmoins, le temps de l'imitation venant, de cette originalité qui fit un temps sa force.

Il est à noter que cet art délicat n'était pas uniquement l'apanage des esprits doux et des artistes, et qu'il attira également les officiers qâdjârs et les gens ordinaires. La photo vint peu à peu seconder la presse en illustrant les reportages mais aussi les récits de voyage, les carnets de bords et les comptes rendus



▲ *Les tisseuses de tapis à l'époque qâdjâre, années 1890, photographie d'Antoine Sevruguin. Ce Russo-géorgien vivant à Téhéran était l'un des rares photographes à immortaliser tant le commun du peuple que les courtisans.*



▲ *Le bazar de Rasht, années 1890, photographie d'Antoine Sevruguin*



▲ *Jeune prince qâdjâr photographié par Luigi Montabone, années 1860*

des expéditions. Elle révolutionna ainsi le domaine du voyage. Avec la vulgarisation de l'appareil photo, les individus s'essayèrent à l'imitation du roi et de son entourage en se prenant en photo. La photographie se libéra progressivement du monopole royal et se répandit comme pratique au sein de la population iranienne. A propos du nombre de centres photographiques, on pouvait lire en 1889, sous la plume d'Etemâd-ol-Saltaneh: "*Il est très difficile d'énumérer les ateliers de photographie en Iran. Le développement et la diffusion de la photographie dans le pays sont heureusement fort visibles.*"[14] Malgré ce succès, à la fin du règne de Nâssereddin Shâh, la photographie connut une période de stagnation et disparut progressivement du cadre de vie royale. Dès le début du XXe siècle, le domaine de la photographie subit dans son ensemble des bouleversements majeurs. Elle ne se cantonnait plus, nous l'avons signalé, aux sphères du pouvoir. Elle se trouva de surcroit concurrencée par sa discipline sœur, la cinématographie. En 1900 en effet, Mozaffareddin Shâh ordonna l'achat d'un appareil nommé "le cinématographe" dont il confia la garde et l'utilisation à Ebrâhim Khân, le photographe. Celui-ci, conformément aux exigences du roi, s'attela à la tâche de filmer les scènes diversifiées de la vie des Iraniens, notamment des scènes rituelles de la vie religieuse, en particulier le *ta'zieh* (spectacle cérémoniel de deuil) ainsi que les appartenances royales, à savoir le zoo privé du roi.[15]

Sous le règne de Rezâ Shâh Pahlavi, notamment entre 1948 et 1953, le journalisme se développa de manière considérable et en conséquence, la photographie devint l'élément indispensable de la vie journalistique. Au cours de ces années, les photos furent les seuls outils de communications mimétiques capables de rendre compte des évolutions politiques du pays. C'est à cette époque que le caractère pratique de cet art prit le dessus. Après le coup d'Etat de 1953, la pratique de la photographie, surtout artistique, entra dans une période de stagnation pour se retrouver peu à peu marginalisée. Les photos des années 50 et 60 en Iran appartiennent en effet plutôt au registre publicitaire. Il faut attendre le milieu des années 60 pour qu'enfin une nouvelle tendance photographique voie le jour, inspirée par les mouvements artistique et politique de l'époque.

Les années 1960 accueillirent effectivement les débuts de la photographie artistique notamment avec l'œuvre d'Ahmad Ali, tandis que la décennie 70 finissante marqua la naissance du photojournalisme en tant que tel. Comme l'explique Anâhitâ

Ghabâiân Etehâdieh, photographe et galeriste iranienne: «*La Révolution islamique de 1979, la longue guerre Iran-Irak, la demande des agences étrangères sur des événements au retentissement international, ont fait émerger le photojournalisme, avec notamment Kâveh Golestân et Bahmân Jalâli. Leur travail, leur enseignement et la création à la fin des années 1980 d'une section photographique à l'Université de Téhéran ont fait éclore d'autres talents. Pour la jeune génération, la photo est une soupape dans un pays qui connaît la guerre, les tensions sociales et politiques. Elle permet d'exprimer les difficultés de la vie quotidienne au travers d'images plus intimistes*», et de poursuivre, fort de son expérience de galeriste: «*Le manque de supports, le fait que dans les journaux il y ait peu de photos, le manque de moyens dans l'enseignement, l'absence d'acheteur en dépit de l'existence de galeries spécialisées, sont autant d'obstacles permanents.*» ■



▲ *Panorama du mausolée de Hazrat-e Masoumeh en 1890, photographie d'Abdollâh Qâdjâr*

1. Adel, Chahryar (avec la collaboration de Yahya Zoka), "Notes et documents sur la photographie iranienne et son histoire", *Studia Iranica*, Tome XII, Fascicule 2 ,1983.
2. Etemâd-ol-Saltaneh, *Merât al-Boldân*, Téhéran, 1877-1880, tome 3, pp. 20-22
3. Etemâd-ol-Saltaneh, Mirzâ Mohammad Hassan Khân, *Merât al-Boldân*, Université de Téhéran, Téhéran, 1988, tome 3, p. 21
4. *Ibid*. p. 94
5. Adle, C., "Recherche sur le module et le tracé correcteur", *Le monde iranien et l'Islam 3*, 1975, pp. 81-105.
6. Feuvrier, J., *Trois ans à la cour de la Perse*, BiblioBazaar, Paris, 2012, p. 158
7. Hommaire De Helle, Xavier, *Voyage en Turquie et en Perse pendant les années 1846 et 1848*, Paris, 1860, vol. 3, pp. 184-185.
8. Afshâr, Iradj, *Some Remarks on the Early History of Photography in Persia*, in C. E. Bosworth and C. Hillenbrand, eds., Qajar Iran, Edinburgh, 1983, pp. 261-82.
9. Doka, Y., *Akkâsi dar Iran, Photographie en Perse*, 1943, Téhéran, pp. 42-49, 18.
10. Afshâr, Iradj, *Gandjineh-ye akshâ-ye Irân* (Trésor des photographies de la Perse), Nashr-e Farhang-e Iran, Téhéran, 1925, p. 19.
11. Idem.
12. Bâmbâd, Mehdi, *Sharh-e Hâl-e Redjâl-e Irân* (Biographie des hommes politiques iraniens) (6 tomes), Zevâl, Téhéran, 2008, tome 4, p. 138 (a donné une brève explication sur sa vie)
13. Adle, C., "Recherche sur le module et le tracé correcteur", *Le monde iranien et l'Islam 3*, 1975, pp. 81-105.
14. Beyzâï, Partow, *Al-ma'âser-o val-âsâr* (Le bienfait et les œuvres), Téhéran, 1927, p. 94.
15. Ghaffâri, Farrokh, *Le Cinéma en Iran*, Téhéran, 1973, p. 2.

Ouvrages consultés:

-Cheveddeh, P. E., *Early Photography of the Middle East and Current Photomania*, Middle East Studies Association Bulletin 18/2, 1984, pp. 151-74.

-Deghbâl, Abbâs, *Târikh-e No* (Histoire moderne), Téhéran, 1950.

-Hommaire de Helle, Xavier, *Voyage en Turquie et en Perse pendant les années 1846 et 1848*, Paris, 1860.

-Khormodji, Mohammad Djafar, *Târikh-e Qâdjâr* (Histoire qâdjâre), Téhéran, 1965.

-Sercey (Comte de), *Une ambassade extraordinaire, la Perse en 1830-1840*, Paris, 1928.

Les trésors des photographies anciennes

Mohammad Rezâ Tahmâsbpour

Traduit par:
Babak Ershadi

Les photographies anciennes nous apprennent beaucoup sur l'histoire des évolutions de l'art photographique en Iran, mais elles sont aussi de précieux instruments dans les recherches en sciences humaines et sociales. Depuis l'entrée de la technique de la prise d'images par l'action de la lumière sur une surface sensible il y plus de 160 ans, des collections très riches et variées de photographies historiques ont été rassemblées en Iran. Malgré leur grande valeur, ces collections n'ont guère fait l'objet d'une documentation générale ou d'une étude appliquée permettant aux chercheurs de différentes disciplines de s'en servir facilement. Pire, ces anciens documents photographiques sont souvent gardés dans de mauvaises conditions où l'état de conservation semble aléatoire.



▲ *Le jeune roi qâdjâr Ahmad Shâh en habit royal*

Depuis son arrivée en Iran sous la dynastie des Qâdjârs, la photographie a connu d'importantes évolutions en Iran. Des trésors de photographies anciennes ont été constitués au fur et à mesure par des collectionneurs ou dans des familles, mais il s'avère aujourd'hui plus nécessaire que jamais qu'un organe public se charge, sous la direction des responsables de la protection du patrimoine culturel et historique, de l'élaboration et de l'application des mesures qui s'imposent pour conserver ces trésors photographiques.

Les albums du Palais du Golestân

Les albums du Palais du Golestân à Téhéran constituent sans doute la plus grande collection de photographies anciennes en Iran. Cette collection, qui réunit une série exceptionnelle de documents sur l'histoire de la photographie et du cinéma iraniens, compte plus de mille albums et rassemble près de 40 000 photos. Les collections du Palais du Golestân permettent de connaître les évolutions de la photographie en Iran depuis le début du règne de Nâssereddin Shâh (1831-1896) jusqu'au début du règne des Pahlavis. Depuis quelques années, les conservateurs du musée du Palais du Golestân établissent des catalogues des œuvres photographiques du palais, et leur travail a déjà permis aux chercheurs de mieux connaître les origines de l'art photographique



▲ *Groupe de théâtre de ta'zieh à Téhéran, en vêtements de ta'zieh*

en Iran. Cette opération de conservation se réalise en deux étapes.

La première étape est celle de l'identification de plus de 7500 plaques de verre qui doivent être comparées avec les clichés existant dans les albums. Les premiers inventaires sont à établir selon l'ordre numérique des albums, les noms des photographes, l'état physique des pièces et le taux des dommages subis par les plaques. À cette étape, les spécialistes développent une copie des clichés. L'opération comprend plusieurs tâches:

- la réorganisation des négatifs copiés des photographies existantes;
- le tirage des microfilms et des microfiches de tous les albums;
- la préparation des catalogues des albums pour faciliter le travail des chercheurs et empêcher les contacts physiques avec les originaux;
- l'établissement d'un album des copies d'épreuves sélectionnées par les conservateurs du musée;
- le changement de la numérotation des albums anciens en fonction de la dimension des épreuves;
- l'identification des albums fortement endommagés;

L'identification de plus de 2000 plaques de verre sans numéro pour établir leur inventaire;

- le tirage des diapositives en 135 mm des photographies sélectionnées.

La deuxième étape de l'opération consiste à établir la documentation générale des albums de photographie du Palais du Golestân:

-le tirage des négatifs de toutes les pièces;
- le tirage des diapositives d'une sélection de photographies;
- le tirage des microfiches de toutes les épreuves;
- l'établissement d'une collection numérisée de toutes les photographies pour faciliter le travail des chercheurs;
- la classification, l'archivage des pièces et l'établissement de catalogues.

En attendant la fin des opérations, le Palais du Golestân n'offre que des services limités aux chercheurs, et leur remet une copie des clichés si nécessaire.

> Les archives de l'organisation de la Documentation nationale constituent la deuxième grande collection de photographies historiques d'Iran. Ces archives, fondées en 1970, comptent aujourd'hui plus de 100 000 clichés de photographies historiques de l'époque du règne de la dynastie des Qâdjârs jusqu'à nos jours.

Les publications du musée du Palais du Golestân ont édité certaines photos sous forme de carte postale. Jusqu'à présent, trois livres, consacrés aux débuts de l'art photographique en Iran, ont été publiés pour présenter les collections photographiques du palais. Le Palais du Golestân organise à diverses occasions des expositions saisonnières de ses



▲ *Premier atterrissage d'une montgolfière sur la place Mashgh à Téhéran, époque qâdjâre*

archives photographiques.

Les archives de la Documentation nationale

Les archives de l'organisation de la Documentation nationale constituent la deuxième grande collection de photographies historiques d'Iran. Ces archives, fondées en 1970, comptent aujourd'hui plus de 100 000 clichés de photographies historiques de l'époque du règne de la dynastie des Qâdjârs jusqu'à nos jours; les clichés de l'époque des Qâdjârs représentant naturellement une partie limitée de ces archives.

Une partie de ces archives a été constituée grâce au don de photos par des personnalités ou des particuliers. Ces collections privées sont conservées au nom des donateurs. Dans certains cas, la Documentation nationale achète les collections privées. La plus grande collection achetée par cette organisation est celle de la famille Nobakht. Il s'agit d'une série de photographies de personnalités politiques et culturelles contemporaines. L'écrivain Mohammad Ali Jamâlzâdeh a fait don, lui aussi, d'une collection composée de clichés très intéressants. Rahmatollah Pâkzâd, lui, a fait don d'une collection remarquable de photographies datant de l'époque de la dynastie des Pahlavis. En outre, plusieurs photographes professionnels ont donné à la Documentation nationale une copie ou l'original de leurs archives personnelles. Les clichés catalogués des archives de la Documentation nationale dépassent le nombre de 41 000, dont 13 000 sont à la disposition des chercheurs. Les archives photographiques de la Documentation nationale sont classifiées d'après leur importance historique: A) documents classifiés «très importants», B) documents classifiés «importants», C) documents classifiés «ordinaires».

La classification des documents photographiques est confiée à un groupe d'experts de la Documentation nationale. Cette organisation est équipée de laboratoires spécialisés pour conserver les documents photographiques dans un bon état, et restaurer les clichés endommagés. Pour identifier les facteurs biochimiques qui abîment les clichés, il faut d'abord procéder à la culture de ces facteurs en laboratoire, pour connaître ensuite leurs propriétés chimiques, afin de choisir les méthodes appropriées pour les éliminer.

Depuis plusieurs années, les experts de la Documentation nationale préparent les catalogues des documents photographiques de leurs archives, qui remontent à l'époque de la dynastie qâdjâre. Dans ce cadre, plusieurs projets de recherches et thèses universitaires ont été consacrés à ces collections.

Les archives du Centre de documentation de l'Université de Téhéran

Depuis de longues années, la bibliothèque centrale de l'Université de Téhéran a établi des archives de documents photographiques dont une partie est une copie des albums anciens du Palais du Golestân. Le professeur Iraj Afshâr a publié *Gandjineh-e aks-hâyeirân* (Le trésor de la photographie iranienne) pour cataloguer et commenter ces copies. Mais cette collection comprend aussi des originaux achetés, il y a longtemps, aux grandes familles ou aux antiquaires de Téhéran et de la province:

- les photographies anciennes de plusieurs villes dont Kermân, Ispahan, Yazd, Hamedân et Téhéran;
- une collection de paysages et de sites naturels;
- une collection de 4 000 clichés de personnalités politiques et culturelles;
- une collection de 5 000 clichés de différentes cérémonies à l'Université de Téhéran;

Une collection de 2 000 clichés de la famille de Sardâr Assad Bakhtiyâri, qui représentent les divers aspects de la vie des tribus nomades Bakhtiyâri, et les images de leurs grands hommes depuis la Révolution constitutionnelle et la prise de Téhéran au début du XXe siècle. Les archives photographiques du Centre de documentation de l'Université de Téhéran ont fait l'objet de plusieurs livres et de catalogues, mais malheureusement, ces



▲ *Photographie prise par le roi qâdjâr Nâssereddin Shâh, lors d'une tournée nationale, dont on dit qu'il rapporta 33 photographies.*



▲ *Mozzafareddin Shâh Qâdjâr en 1901 dans sa première automobile achetée en Belgique en 1900*



▲ *Les révolutionnaires constitutionnalistes à Tabriz, début XXe siècle. Sur cette photographie, on voit notamment Sattâr Khân et Bâgher Khân, deux des chefs de la Révolution.*

archives se trouvent actuellement dans un mauvais état en raison de leur mode de conservation traditionnelle.

Les archives de l'Institut de recherche de l'Histoire contemporaine

Les archives photographiques de l'Institut de recherche de l'Histoire contemporaine ont commencé leurs activités en 1986. Ces archives comptent des documents photographiques de l'époque qâdjâre jusqu'à nos jours. Elles conservent aussi de nombreuses photographies exceptionnelles de la famille Pahlavi. Une grande partie de ces archives est constituée par des photographies collectées après la révolution islamique, dans les maisons et les bureaux des personnalités de l'ancien régime. La documentation méthodique de ces archives a commencé en 1988, et des catalogues thématiques ont été élaborés en plusieurs catégories historique, sociale, politique, culturelle,…

Les catalogues précisent le numéro de chaque photo, sa date et son thème. La documentation informatique et l'existence des copies numérisées de toutes les photos facilitent le travail des chercheurs. La conservation des archives photographiques de l'Institut de recherche de l'Histoire contemporaine ne comprend que des précautions physiques, et ce centre ne dispose pas encore de laboratoire équipé pour éviter l'endommagement des documents par des facteurs biochimiques ou pour restaurer les photographies endommagées. ■

Sources:

- "Ashenâ'i bâ vâhed-e tasviri-e mo'asseseh-i motâle'ât-e târikh-e mo'âser-e irân" (Découverte de l'unité des documents visuels de l'Institut de recherche de l'histoire contemporaine iranienne), in: *Faslnâmeh-ye Târikh-e mo'âser-e Irân* (Revue de l'histoire contemporaine de l'Iran), 2e année, n° 2, été 1997.
- Sâfi, Ghâssem, *Aks-hâye qadimi-e irân* (Les anciennes photographies iraniennes), Téhéran, Éditions de l'Université de Téhéran, rééd. 1991.
- Afshâr, Iraj, *Gandjineh-i aks-hâye irân* (Le trésor de la photographie iranienne), Téhéran, Éd. Nashr Farhang Iran, 1989.



La photographie iranienne contemporaine, approche et prise de vue depuis la France

Jean-Pierre Brigaudiot

▲ *Photo: Mahdyâr Jamshidi*

La photographie iranienne est fort présente en France, notamment au plan institutionnel, depuis les fameuses expositions de 2009 (dont le commissaire fut Anâhitâ Ghabâiân) qui se sont tenues au Musée du Quai Branly et au Musée de la Monnaie de Paris. Au Musée du quai Branly ce fut: «65 ans de photographie iranienne» et au Musée de la Monnaie de Paris, ce fut: «Iran, 1979-2009, entre l'espoir et le chaos: trente ans de photographie documentaire iranienne».

Au musée du Quai Branly, l'exposition permettait de découvrir une histoire de la photo iranienne et à travers elle, la société iranienne ou certains de ses aspects au fil de ce parcours d'un siècle et demi. Entre petites photos ethnologiques jaunies et celles de bonnes familles endimanchées, vêtues à l'européenne, on va d'un Iran encore rural et archaïque à une société qui s'éprend de modernité. Alors la photo n'avait pas encore acquis le label d'art, elle était technique, art mécanique mais cependant créditée d'une capacité de dire un certain réel, sinon *le réel*. Puis, selon le parcours chronologique, l'exposition, à travers la photo de reportage, témoignait de la révolution islamique et de ce soudain basculement de l'Iran. Photos d'une révolution qui finalement ressemble à bien d'autres révolutions survenues ailleurs, à Berlin, à Prague, à Lisbonne, à Saint Petersbourg, à Bagdad: idoles renversées, effigies brulées, manifestants enthousiastes, pleins d'espoir et d'illusions. L'exposition du quai Branly montrait également une autre photo de reportage, celle de la Guerre Iran-Irak, témoignages brutaux de la boucherie de la guerre et des blessures à jamais ouvertes dans la chair d'un peuple. De cette exposition, on peut retenir ces deux moments forts que sont la Révolution islamique et la guerre Iran-Irak, moments quasiment initiaux et déterminants pour l'essor de la photo iranienne contemporaine. Même si, en Iran, la photo d'art se développe peu à peu dès les années soixante, comme le fait un certain art contemporain.

L'autre exposition, celle du Musée de la monnaie de Paris, se consacrait prioritairement à la photo documentaire, celle qui commence avec la Révolution islamique, celle qui témoigne de la guerre Iran-Irak puis de manifestations plus récentes en Iran. Ici, la photo est nettement plus contemporaine que celle montrée au musée du quai Branly, en même temps que plus caractéristiquement sociale, articulée à un quotidien vécu en dehors d'évènements exceptionnels, donc une photo reportage sans événement, quelquefois esthétisée et mise en scène: une photo qui devient art, débarrassée de sa mission de rendre compte avant tout, mais qui cependant rend compte, autrement, de la société iranienne.

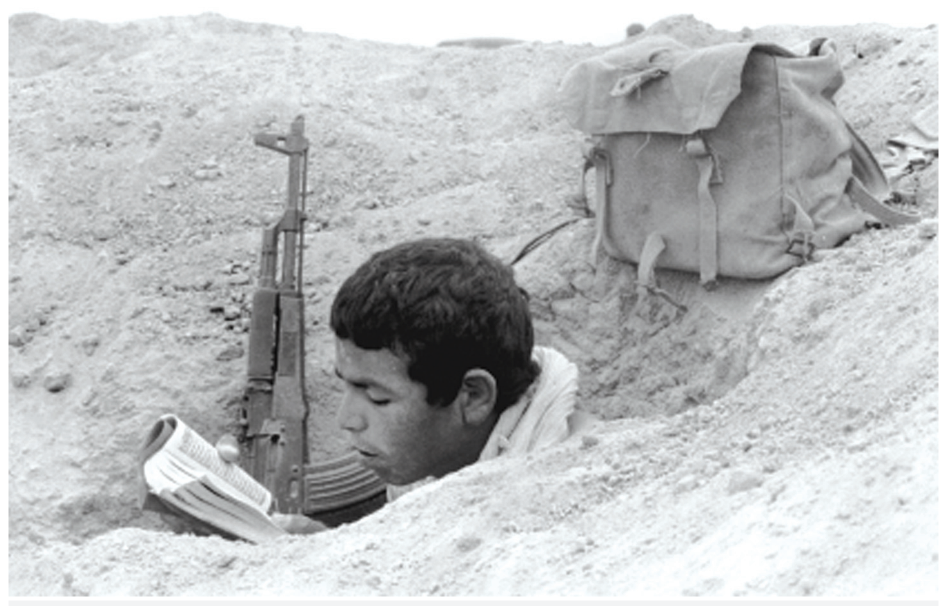
Entre petites photos ethnologiques jaunies et celles de bonnes familles endimanchées, vêtues à l'européenne, on va d'un Iran encore rural et archaïque à une société qui s'éprend de modernité.

Un parcours singulier déterminé par l'événement

La photographie iranienne mériterait vraiment que lui soit consacré un ouvrage de fond, voire plusieurs, avec une multiplicité d'entrées et cheminements, aux plans de son histoire, de sa manière de se positionner dans la société dont elle émerge et qu'elle reflète, comme au plan de sa nature esthétique avec les catégories et thèmes que cela suppose, comme la ville, la guerre, le portrait, l'intime, la société, etc. Car la photographie iranienne justifie une attention toute particulière, notamment du fait de ce qu'elle est devenue et advenue depuis le début des années quatre-vingt, au moment de la guerre entre l'Iran et l'Irak. Selon la perception, certes partielle, que je puis avoir de cette photographie iranienne, il me semble que cette guerre, au-delà de



▲ *2008, nouvel an iranien, "Caravane de la lumière" en mémoire de la guerre Iran-Irak, 100 x 70 cm, tirage argentique, photo: Abbâs Kowsari, La Monnaie de Paris*



▲ *La guerre Iran-Irak, image © Kâveh Golestân, Exposition* 165 ans de photographie iranienne*, 2009, Musée du quai Branly, Paris.*

l'horreur qu'elle fut, marque un point de départ et d'essor d'une photo autre que familiale, ethnographique et touristique, d'une photo qui investira rapidement et de manière déterminée le territoire de l'art.

Ce à quoi il faut ajouter que l'art moderne et l'art contemporain, au cœur desquels la photo trouve sa place, ont connu une situation particulière en Iran: la collection d'art moderne et contemporain du Musée d'art contemporain de Téhéran en témoigne; cette collection (la première des collections d'art moderne du Moyen-Orient) recèle un nombre conséquent d'œuvres modernes et contemporaines produites par des artistes européens et américains et des œuvres d'artistes iraniens. Pour ces derniers, la collection affirme leur volonté d'ouvrir leur culture et tradition persanes à la rencontre des autres cultures et des principaux mouvements d'avant-garde de la première moitié du vingtième siècle. Cette transculturalité décidée par ces artistes présents dans les collections du musée montre à la fois leur volonté de changer l'art tel que la culture persane le concevait et d'y garder un enracinement. Mon approche de l'enseignement de l'art, du patrimoine artistique et du marché de l'art iranien m'a permis de comprendre au moins partiellement la nature des différences culturelles portant sur le concept d'art entre la civilisation persane et celle dont je suis issu. Les enseignements artistiques et universitaires iraniens restent marqués par ces deux caractéristiques que sont la perpétuation de la tradition qui implique pour but d'atteindre le niveau de compétence et de savoir-faire du maître, et d'autre part, leur orientation vers l'histoire de l'art, ces deux orientations étant tournées davantage vers le passé que vers l'avenir. Ces caractéristiques supposent un report du développement de la créativité personnelle de l'étudiant en art à un au-delà des études qu'il mène.



▲ *Photo: Ali Daghigh*

Pour ce qui est de la photo iranienne contemporaine, elle semble échapper à ce qui caractérise les études en art, sans doute car le terrain de la photo d'art était vierge de toute pesanteur académique et d'une vraie histoire, mais aussi, je le crois, car s'étant développée en tant que photo reportage sur la Révolution islamique et sur la guerre Iran-Irak, elle a joui d'un moment de consensus social exceptionnel, comme étant le reflet de cette guerre présente au cœur de chaque iranien. La société iranienne, avec cette guerre, ses deuils et ses plaies, a eu alors besoin d'icônes, d'emblèmes, de témoignages, d'exorcismes, de symboles. En France, la Première Guerre mondiale, d'une cruauté inouïe, fut suivie d'un phénomène un peu comparable au plan symbolique, celui qui vit s'ériger dans chaque commune et jusqu'au plus petit village, ces monuments aux morts pour la patrie. En Iran, le développement de la photo reportage fut concomitant avec celui de la peinture murale monumentale urbaine dont la fonction fut d'honorer la mémoire des martyrs et héros de cette guerre contre l'Irak. J'ai le souvenir d'une énorme exposition de photographies, reportages de cette guerre, organisée au Musée d'art contemporain de Téhéran, sans doute en 2001. Ce qui m'avait marqué alors c'est la capacité de ces images circonstancielles à dépasser leur fonction de témoignage pour revêtir une réelle dimension artistique, pour aller au-delà du strictement descriptif vers une esthétique propre à chaque photo. Certes les tirages en grands formats jouaient un rôle en ce sens, mais il y avait en cette exposition, un puissant élan qui me semble-t-il, n'allait pas s'arrêter là.

Je crois que la légitimation de la photographie de reportage comme reflet d'événements majeurs de la société iranienne lui a permis de bénéficier d'un consensus et d'un advenir en tant qu'art enseigné dans les universités, et a suscité un certain nombre de vocations. Il y a donc un déplacement qui se serait effectué, à l'occasion de la guerre, d'une photo non artistique ou du moins non catégorisée comme telle, vers une photo en tant qu'art, photo autonome et libre de ses sujets comme de ses orientations esthétiques. Mais très spécifique à l'Iran.

Présence de la photo iranienne

Au-delà des expositions institutionnelles, la photo iranienne est bien présente en France; il est vrai que les relations culturelles entre la France et l'Iran datent de bien longtemps et perdurent au-delà de circonstances quelquefois difficiles. Lors de l'automne 2012, un cycle de conférences et débats avait été organisé au Musée du Quai Branly et comportait une rencontre autour

du photographe iranien Kâveh Golestân et d'une œuvre à caractère de reportage social sur les appartements de prostituées de Téhéran, œuvre d'intrusion dans l'espace intime, témoignage également d'une grande misère morale et physique. A Paris, quelques galeries montrent volontiers des artistes iraniens, photographes ou non, comme le fait assez régulièrement la galerie Nicolas Silin ou comme le fait la galerie Nicolas Flamel dont le propriétaire est lui-même iranien. Certaines expositions comme en 2009, *Raad o Bargh, 17 artistes iraniens à Paris*, à la galerie Taddaheus Roppac, ont permis de découvrir une création, photographique ou autre, tout à fait à l'aune de l'art contemporain mondialisé. Au-delà des galeries, les grandes foires d'art contemporain, dont *Paris Photo* accueillent des galeries iraniennes, comme la galerie Silk Road (réputée être la meilleure galerie se consacrant à la photo en Iran) ou comme la galerie Assart Art. Mamali Shafâhi est un artiste iranien qui travaille avec la galerie Nicolas Silin et joue occasionnellement le rôle de commissaire, exposant de jeunes photographes iraniens aux pratiques très différentes, tant au niveau thématique qu'au niveau des choix esthétiques et des postures artistiques en matière de photo.

> Il me semble que cette guerre, au-delà de l'horreur qu'elle fut, marque un point de départ et d'essor d'une photo autre que familiale, ethnographique et touristique, d'une photo qui investira rapidement et de manière déterminée le territoire de l'art.

Nature de cette photo contemporaine iranienne

L'un des repères incontournables en matière de photographie contemporaine iranienne est ce superbe ouvrage réalisé à l'occasion des dix ans de la galerie Silk Road: *La photographie iranienne. Un*



▲ *Anzali, 2003, 50 x 70 cm, tirage argentique, photo: Touraj Khâmenezâdeh.* Entre l'espoir et le chaos, trente ans de photographie documentaire iranienne.*La Monnaie de Paris, Iran, 1979-2009*



▲ *Photo: Hâmed Ghasri*

regard sur la création contemporaine en Iran.(Silk Road gallery, 2011). Cette galerie, contre vents et marées, et malgré un terrain peu favorable où l'art contemporain et plus encore la photographie peinent à se vendre, a prospecté, a réuni et exposé les meilleurs photographes et jeunes photographes opérant sur le territoire iranien. Elle a

La galerie Silk Road, contre vents et marées, et malgré un terrain peu favorable où l'art contemporain et plus encore la photographie peinent à se vendre, a prospecté, a réuni et exposé les meilleurs photographes et jeunes photographes opérant sur le territoire iranien.

également assuré leur promotion, notamment en France, lors des expositions des musées du Quai Branly et de la Monnaie de Paris, en même temps que dans le cadre commercial (et le commerce fait l'art, dans le contexte de l'économie contemporaine) de *Paris Photo*, ceci parmi d'autres actions.

L'ouvrage publié par la galerie Silk Road semble dresser un panorama assez exhaustif de cette photo contemporaine iranienne telle qu'elle s'est développée après les phases successives de la photo reportage qu'elle a traversées. Ainsi sont abordées des catégories comme la vie, la ville, la terre, la guerre, l'autoportrait et l'image recyclée, représentées chacune par quelques artistes, parmi d'autres. Certes ces catégories identifient des pratiques de la photo sans en épuiser les possibilités à l'intérieur du médium, compte tenu du fait que la photo a investi le monde de l'art, où elle est omniprésente sans être dominante, où des artistes en usent et abusent sans se déclarer photographes. La photo, c'est aussi d'autres dénominations que le genre, c'est la photo arrangée - par Photoshop -, la photo qui, sournoisement dit plus que ce qu'elle ne dit pas en tant que médium parfaitement muet (je veux dire hors

langage), la photo autotélique (qui parle d'elle-même), et plus encore. Car la photo, iranienne ou autre, se situant hors langage, a la capacité de tenir, plus que d'autres médias, une multiplicité de discours, bien au-delà des intentions de son auteur et bien au-delà de ce qu'il semble.

Ainsi la photographie iranienne contemporaine a pris place de plain-pied dans le domaine qui est le sien, et essaimé dans les mondes de l'art où désormais la photo est un art à part entière.

Parmi les rencontres que j'ai pu faire et sans énumérer les galeries de Téhéran qui portent un réel intérêt à la photo et la défendent avec ardeur, je citerai celle d'un galeriste, Ali Jamshidi, propriétaire de la galerie Shams, qui avait organisé au début de cette année 2013, une grande exposition photo à la Maison des artistes de Téhéran. Un vrai catalogue en forme de livre énumère et présente un choix d'excellents photographes, jeunes et moins jeunes dont l'œuvre mérite l'attention.

Donc la photo contemporaine iranienne dans sa grande diversité thématique et posturale a plus que tout autre art, sauf peut-être le cinéma, rejoint le monde de l'art entendu comme planétaire, vecteur et médium d'un ici et maintenant que nul obstacle ne saurait limiter.

Que cette photo contemporaine iranienne se soit répandue au-delà des frontières de son pays natal, rien de plus normal en ce sens que, outre sa qualité et sa créativité remarquables, contrairement à d'autres médias artistiques comme la peinture, elle a la capacité de circuler, légère, immatérielle: numérisation, Internet lui permettent de survoler ce monde.

Quant aux artistes, ils sont certes nombreux, plus nombreux chaque jour, car il en émerge sans cesse, prêts à décrire et à «écrire» un monde réel, imaginaire ou désiré, tout jeunes photographes le plus souvent.

> La photo contemporaine iranienne dans sa grande diversité thématique et posturale a plus que tout autre art, sauf peut-être le cinéma, rejoint le monde de l'art entendu comme planétaire, vecteur et médium d'un ici et maintenant que nul obstacle ne saurait limiter.

La galerie Silk Road, dans l'introduction à son bel ouvrage de 2012 en promet un autre et nul doute que ce sera également du plus haut intérêt en matière de photo iranienne. ■



▲ *Photo: Bahman Jalâli*

Kâveh Golestân: le témoin engagé

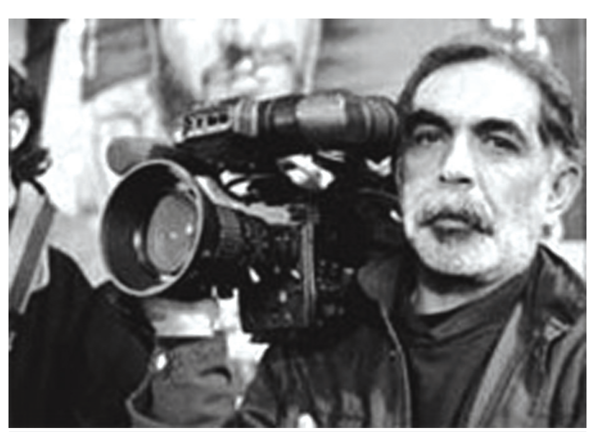
Roshanak Dânâei

"Je veux vous montrer des images qui vous gifleront et porteront atteinte à votre sécurité. Vous pouvez détourner le regard, dissimuler votre identité de meurtriers, mais vous ne pouvez pas arrêter la vérité. Personne ne le peut."

Kâveh Golestân

Kâveh Golestân est un reporter-photographe iranien qui a couvert les révolutions et les guerres qui ont agité l'Iran ainsi que le Moyen-Orient durant les dernières décennies. Sa manière d'approcher frontalement la réalité, sa propension à choisir des thèmes percutants, à traiter les dures réalités de la société, et son engagement à refléter toutes ces vérités sans les déformer, ont parfois conduit Kâveh Golestân à être comparé à Robert Capa, grand photographe américain d'origine hongroise (1913-1945). Kâveh Golestân a été le témoin de nombreuses scènes de conflits et s'est consacré à les fixer sur pellicule. L'un de ses livres de photos, intitulé *Recording the truth in Iran*, a été imprimé en anglais et couvre le travail qu'il a réalisé en Iran.

Kâveh Golestân est né le 8 juillet 1950 à Abâdân. Il est le fils d'Ebrâhim Golestân, auteur et réalisateur iranien, et le frère de Leili Golestân, traductrice, propriétaire et directrice artistique de la Galerie Golestân à Ispahan. Alors qu'il n'avait qu'un an, sa famille déménagea à Téhéran, où il grandit et fit ses études primaires. A l'âge de treize ans, il quitta l'Iran pour se rendre en Angleterre et continuer ses études dans un internat. Il revint à Téhéran en 1969 et travailla en tant que photographe pour les agences publicitaires de 1970 à 1972. Il commença son travail à titre de photojournaliste professionnel en 1972, lorsqu'il fut chargé de prendre des photos du conflit en Irlande du Nord pour le journal *Keyhân*. Par la suite, il travailla aussi pour la maison d'édition internationale Franklin qui publiait notamment des livres scolaires pour les enfants iraniens. Il prenait des photos d'enfants dans tout l'Iran, ce qui permettait à la maison d'édition de savoir qui étaient les lecteurs de ses ouvrages.



▲*Kâveh Golestân*

En 1974, l'Institut pour le développement intellectuel des enfants et adolescents lui octroya un financement pour écrire et publier un ouvrage pour la jeunesse intitulé *Ghalamkâr*, dans lequel il décrit l'ancien art iranien consistant à confectionner des étoffes à motifs à l'aide de sceaux en bois. Il est également l'auteur d'un autre ouvrage publié par le même institut intitulé *Golâb* (Eau de rose), où il explique l'art de l'extraction de l'eau de rose.

Durant les années suivantes, il organisa plusieurs expositions de son travail à Téhéran, dont l'une présentant des photos de la vie quotidienne des enfants iraniens en 1975, ou encore une autre en 1976 à la galerie d'art Seyhoun consistant en des

collages polaroids et intitulée *Az div o dad*…(Du démon et du bestial…).

En 1979, il continua son travail en tant que photojournaliste notamment pour le journal *Ayandegân*. Il essaie alors de montrer les conditions de vie austères et difficiles de certains Iraniens dont celles des ouvriers, des prostituées dans les quartiers sud de Téhéran, ou encore des jeunes malades mentaux. Peu avant la révolution, il décide d'exposer ces clichés dans le cadre d'une exposition à l'Université de Téhéran intitulée *Roospy, Kârgar va Majnoun* (Prostituée, ouvrier, et fou) mais une semaine plus tard, elle est fermée par les autorités.

Ces photos de Kâveh Golestân contenaient un regard politique critique. Il avait une fois publié des photos de personnes démunies habitant dans de simples tentes à Téhéran dépourvues de tout confort dans le journal *Ayandegân.* Hoveydâ, le premier ministre de l'époque, prétendit que c'étaient des archives photographiques et que des tentes pareilles n'existaient plus à Téhéran. Le lendemain, il prit en photo un enfant qui habitait dans l'une de ces tentes et qui tenait le journal du jour même à la main, et la photo fut publiée dans le journal.

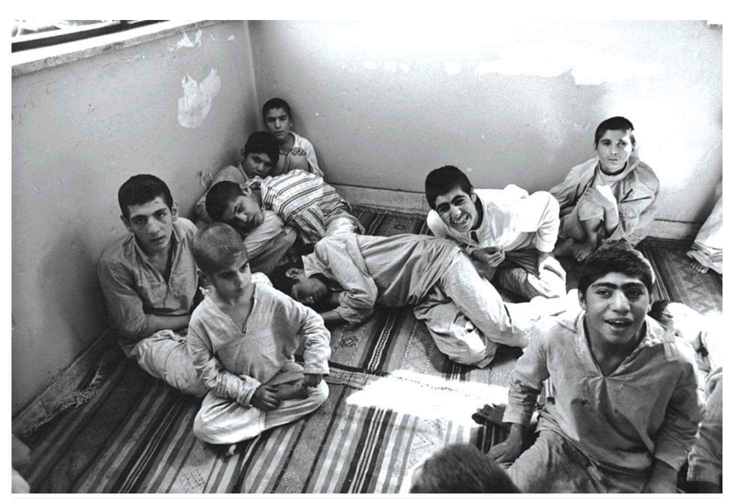
Pendant la révolution de 1979, il prit des photos documentaires qui furent publiées dans les magazines *Times* et *Tehran-e-mosavvar*. Ces photos lui permirent de remporter le prix Robert Capa qui lui fut «remis par l'*Oversea Press Club of America* (OPC) pour le meilleur grand reportage photographique publié ayant requis un courage et une logistique exceptionnels».[1]

Concernant la révolution iranienne de 1979, Kâveh Golestân a également écrit un livre avec la Collaboration de Mohammad Sayyâd. Dans cet ouvrage intitulé *Shouresh* (Rébellion) et publié en 1980, ils décrivent les événements



▲ *Kordestân (1988-1991)*

Pendant la révolution de 1979, il prit des photos documentaires qui furent publiées dans les magazines *Times* et *Tehran-e-mosavvar*. Ces photos lui permirent de remporter le prix Robert Capa qui lui fut «remis par l'*Oversea Press Club of America* (OPC) pour le meilleur grand reportage photographique publié ayant requis un courage et une logistique exceptionnels».



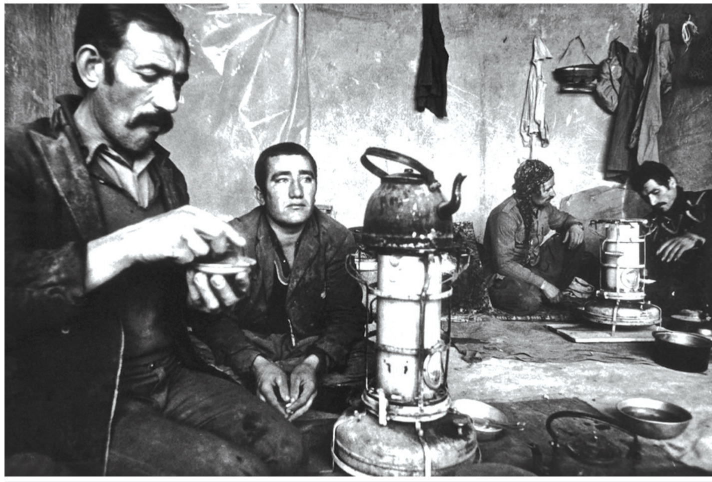
▲ *Asile psychiatrique pour mineurs, Shahr-e-Rey, 1977*



▲ *La guerre Iran-Iraq (1980-1988), Abâdân*

politiques et sociaux de la révolution.

Pendant la guerre Iran-Iraq (1980-1988), il était la plupart du temps en première ligne du front pour prendre des photos pour des agences de photographie internationales. Il a également collaboré avec un groupe de photographes iraniens en vue de publier la série des livres intitulés *Enghelâb-e- nour* (La révolution de la lumière). Il a également publié une œuvre en collaboration avec sa femme Hengâmeh Golestân intitulée *Ghontcheh-hâ dar Toufân* (Bourgeons dans la tempête) et traitant de la vie des enfants et des adolescents iraniens pendant la révolution et la guerre.



▲ *La vie des ouvriers en Iran, Téhéran, 1977*

En 1984, Kâveh Golestân quitta l'Iran avec son épouse et leur jeune enfant pour aller vivre à Londres, où il commença à travailler pour l'agence Reflex. Cependant, il continua à se rendre en Iran jusqu'à douze fois par an pour prendre des photos et couvrir la guerre et les événements liés.

En 1991, la chaîne numéro 4 de la télévision anglaise lui proposa de réaliser un film sur son travail et sa vie professionnelle. En guise de film consacré à sa propre vie, Kâveh Golestân décida de réaliser un documentaire concernant la censure des médias en Iran intitulé *Enregistrer la vérité*. Ce documentaire de vingt-sept minutes met en scène le fonctionnement de la presse sous les restrictions édictées par le gouvernement après la Révolution de 1979. La réalisation de ce film se solda d'une interdiction de travail en Iran pendant deux ans; ce qui mit également un terme à son travail de photographe et le conduisit à faire l'expérience d'un nouveau média: la vidéo. En 1994, il commença à travailler en tant que cameraman pour APTN (Associated Press Television Network), agence de presse internationale fournissant des enregistrements pour des chaînes mondiales dont CNN et la BBC. Pendant cette période, il se mit également à l'enseignement du photojournalisme à l'Université de Téhéran. Il aida et encouragea ses étudiants, de jeunes photographes iraniens, notamment en collaborant avec eux pour réaliser des projets tels que *Tchâhâr negâh* (Quatre vues) en 2002. Cette œuvre se voulait d'abord être un projet proposé par British Petroleum (BP) pour commémorer le 80e anniversaire du premier voyage de Laurence Lockhart en Iran en 1922.

Lockart, directeur financier de la Société de Pétrole Anglo-Persane, précurseur de BP, avait pris dans les années 20 des photos documentaires de l'Iran. Pour une vue plus globale et en même temps locale des régions photographiées par Lokhart, Kâveh Golestân accepta le projet à condition d'ajouter aux photos prises par Lokhart celles prises par ses élèves, jeunes photographes iraniens. En 1999, il commença à collaborer avec la BBC en tant que cameraman. Une fois, Jalâl Talabani, fondateur de l'Union patriotique du Kurdistan et futur président de l'Iraq, lui dit: «*Indépendamment du contenu de vos reportages, vos photos sont belles.*» Le 2 avril 2003, lors de l'accomplissement d'une mission, il fut tué par l'explosion d'une mine à Kifri, au nord de l'Iraq.

Il n'a jamais eu peur d'affronter le danger. Au sujet de son expérience pendant la guerre Iran-Iraq, il a écrit: «*Parfois je me sentais charognard, car on voyageait toujours en hélicoptère sur les champs de batailles, on prenait des photos, on ramassait les corps… pendant la guerre, j'avais toujours un mouchoir sur moi. Je l'ai lavé cent fois avec de l'eau et de l'eau de rose, mais il sent toujours la mort. Je ressens que rien ne me fait plus peur, rien ne m'est plus étranger, j'en ai vu à l'extrême…*».

Il n'avait pas peur de montrer la vérité nue, tant qu'elle était amère et douloureuse. Il disait qu'en tant que reporter et photographe, il devait montrer les problèmes sociaux, et les photographier était d'abord pour lui un moyen de remettre en question certaines valeurs de la société: «*En photographiant les atrocités et les conditions douloureuses de la vie des pauvres, et en les présentant aux hommes riches et fortunés, j'ai voulu leur être une bête noire...*». Kâveh Golestân était, au dire de son entourage, un anarchiste aux idéaux philanthropiques. Il n'avait pas peur de l'amertume des vérités. Témoin sincère et engagé, il était l'image de la protestation et la voix de la paix. Sur sa pierre tombale, il est écrit: «*Il a été tué pour enregistrer la vérité.*» ■



▲ *Révolution de 1979, Iran, Téhéran*

«Parfois je me sentais charognard, car on voyageait toujours en hélicoptère sur les champs de batailles, on prenait des photos, on ramassait les corps... pendant la guerre, j'avais toujours un mouchoir sur moi. Je l'ai lavé cent fois avec de l'eau et de l'eau de rose, mais il sent toujours la mort. Je ressens que rien ne me fait plus peur, rien ne m'est plus étranger, j'en ai vu à l'extrême...».

---

1. Prix Robert Capa Gold Medal, in: Wikipedia:http://fr.wikipedia.org/wiki/Prix_Robert_Capa_Gold_Medal

Sitographie:

- http://www.kavehgolestan.org/en/#biography
- http://www.rue89.com/2007/11/05/hommage-au-photojournaliste-iranien-kaveh-golestan?imprimer=1
- http://www.courrierinternational.com/article/2004/06/17/kaveh-golestan-un-temoin-engage
- http://www.fabiendany.com/fr/blog/tag/iranien/
- http://www.bookcity.org/news-3691.aspx
- http://fararu.com/fa/news/44817
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Prix_Robert_Capa_Gold_Medal

Portraits photographiques des peuples d'Iran

Photographies: Mireille Ferreira
Textes: Mireille Ferreira
Alice Bombardier

A côté de l'image uniformément noire présentée par les médias étrangers, le peuple iranien montre une réalité beaucoup plus nuancée de cette population de 75 millions d'habitants. Cette diversité est de plusieurs natures. D'une part, l'Iran, bien que peuplé en majorité de Persans, est un état multiethnique héritier de l'empire perse qui a réuni, au fil de son histoire, une mosaïque de peuples, constituée à l'origine de tribus nomades qui ont, de tous temps, parcouru le plateau iranien. De ce fait, bien que le persan soit la langue officielle des citoyens iraniens, une deuxième langue est couramment parlée en Iran, en fonction de la région ou de la tribu d'origine du locuteur: lori, langues caspiennes, kurde, baloutche, turc azéri, arménien, arabe etc.; cette pratique multilingue apportant d'un groupe linguistique à l'autre un élément de diversité culturelle. Et enfin, le style de vie des Iraniens se trouve diversement façonné par leurs diverses pratiques religieuses, sans oublier les disparités entre ville et campagne, désert et montagne.

Un pays aux multiples visages

Pour des raisons historiques qui tiennent à la formation de l'empire perse, les Persans occupent le Centre et le Nord-est du pays, alors que les autres ethnies, souvent transfrontalières, sont établies, pour la plupart, à la périphérie du territoire national.



▲ *Ces jeunes garçons, au visage peint aux couleurs du drapeau iranien, participent au défilé annuel commémorant la révolution islamique du 22 Bahman (11 février 1979) sur l'avenue Azâdi (de la Liberté).*
Téhéran – février 2007



▲ *Les jeunes Iraniens se pressent en grand nombre dans les musées et les sites historiques de leur pays. Ce groupe de copains visite la maison historique Boroudjerdi d'époque qâdjâre à Kâshân, ville touristique de la province d'Ispahan.*
Kâshân – avril 2008

Ces écolières d'Ispahan portent l'uniforme de leur école, la couleur du foulard variant d'une école à l'autre.
Ispahan – mai 2007



D'origine zoroastrienne, les femmes d'Abyâneh, beau village de la province d'Ispahan, portent jupe et foulard à fleurs tandis que les hommes revêtent le large pantalon traditionnel.
Abyâneh – novembre 2004

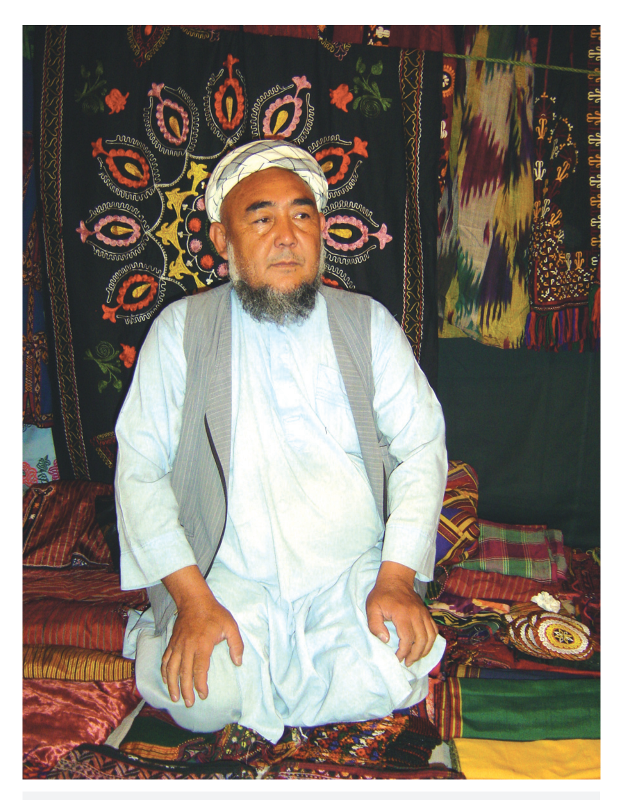


*Ispahan est désignée sous le nom de «ville aux 33 ponts». Traversée par une grande rivière poissonneuse, la Zâyandeh Roud (*Rivière fertile *en persan), on peut y pêcher en pleine ville. Ce pêcheur lance son filet du pont Khâdju, l'un des plus beaux d'Ispahan.*
Ispahan – avril 2005





▲ *Ce petit garçon habite le village de Garmâb situé dans le massif de l'Alborz, entre Téhéran et la mer Caspienne. Le torrent de montagne qui le traverse arrose abondamment les champs de tulipes qui en couvrent ses rives. Un festival annuel de la tulipe y est organisé par les habitants, qui se consacrent pour la plupart à la culture de cette fleur.*
Garmâb – mai 2007



▲ *Le Djomeh Bâzâr, ou bazar du vendredi est installé une fois par semaine au centre-ville de Téhéran. La vente des étoffes est la spécialité des marchands turkmènes, originaires des provinces du nord-est de l'Iran.*
Téhéran – avril 2007



◄ *Téhéran attire une nombreuse main-d'œuvre venue de tout l'Iran. La petite Mobinâ, ici avec son oncle Gholâm, est née à Téhéran. Ses parents,originaires de la ville sainte de Mashhad, au nord-est de l'Iran, font partie de cette population déplacée, employée pour la plupart comme personnel de maison.*
Téhéran – août 2006

Rencontrés dans les ruines de Saryazd, forteresse sentinelle du XVIIe siècle, sur la route entre Yazd et Kermân, ces adolescents ne se séparent pas de leur manuel d'anglais, guettant les touristes pour perfectionner leurs connaissances linguistiques.
Mehriz - mai 2007



Ces écoliers, revêtus de leur uniforme, marchent en rang en se tenant par les épaules, selon la coutume iranienne, dans les jardins du Musée Pârs à Shirâz.
Shirâz – avril 2008



Sur les marchés de la province de Gorgân au nord-est de l'Iran, proche de la République du Turkménistan, les femmes portent de longues robes fleuries et des foulards chatoyants, les hommes arborant le turban traditionnel turkmène.
Gonbad-e Qâvous – mai 2008





Ces Iraniens de la minorité arabophone de la Susiane, région du sud-ouest de l'Iran proche de l'Irak, portent le keffieh traditionnel. Ils sont issus des Sâmi, l'une des quatre tribus arabes qui nomadisaient autrefois dans la province du Khuzestân iranien. Suse - mars 2007



Ces femmes vendent leur bétail au marché du jeudi de la ville de Minâb, dans la province du Hormozgân. Dans cette région torride du golfe Persique, la coutume veut que les femmes mariées des quartiers populaires dissimulent leur visage derrière un masque de toile, destiné à se protéger du soleil. Minâb – janvier 2007



Ces jeunes Iraniens de l'île d'Ormuz sur le golfe Persique, viennent jouer dans les ruines de la forteresse portugaise du XVIe siècle, proposant occasionnellement leurs services de guide. Ormuz – janvier 2007



Ces paisibles habitants de Laft, village traditionnel du nord de l'île de Qeshm dans le golfe Persique, profitent de la tiédeur du soleil couchant.
Laft – janvier 2007



Enhardis par leur nombre, ces garçons de l'île de Qeshm s'amusent sur le chemin de l'école.
Laft - Janvier 2007



Cet homme de l'île de Qeshm est employé à la fabrication des dows, ces grands boutres de bois sillonnant les eaux du golfe Persique.
Qeshm – janvier 2007

De la survivance des cultures locales au folklore: voyage auprès des tribus nomades d'Iran

Si le nomadisme a existé de tout temps sur le plateau iranien, il est à présent exceptionnel, se réduisant, la plupart du temps, à une simple transhumance estivale qui concerne une société rurale se consacrant à l'élevage. Sous Mohammad-Rezâ Shâh Pahlavi dans les années 1960, les populations nomades ont fait l'objet de nombreuses pressions pour quitter leurs pâturages et ont été parfois sédentarisées de force, dans le cadre d'un programme général de modernisation. Cependant, on peut observer que cette culture nomade est encore présente dans les traditions populaires de certaines régions, à la ville comme à la campagne.



◂ *Ces écoliers, croisés à l'entrée du Parc aux oiseaux d'Ispahan, portent les costumes traditionnels de la tribu des Bakhtiâr, nomades de la région, pour une sortie déguisée.*
Ispahan – avril 2008



Cette famille, rencontrée sur la route menant à Suse, appartient à une tribu lore, l'une des plus anciennes ethnies d'Iran. Quelques bonbons auront raison de la timidité des enfants restés prudemment près de leur mère. ▸
Khouzestân – mars 2007

C'est l'heure de la traite pour ce groupe de bergers qui vit habituellement à Garmsâr, ville située à l'est de Téhéran, sur la route de la soie. Passant chaque été sur les rives du lac de Lâr avec leurs troupeaux de chèvres et de moutons, ils installent leur camp de toile au pied du Mont Damâvand.
Amol - juillet 2006



Avant Norouz, le nouvel an iranien fêté le 21 mars à l'équinoxe de printemps, chaque maisonnée s'adonne au nettoyage des tapis.Ces jeunes filles réalisent cette tâche rituelle sur les berges de la rivière, à Deh Hossein, village situé entre Shirâz et le golfe Persique.
Deh Hossein – mars 2007



Ce Bakhtiâr est employé sur un bateau-restaurant amarré sur la Zâyandeh Roud, fleuve majestueux d'Ispahan dont les eaux se perdront en aval dans les sables du désert. Il accueille la clientèle, revêtu de l'habit traditionnel de sa tribu, majoritairement originaire de cette région.
Ispahan – septembre 2004



Une religion officielle qui s'affiche et qui se vit au quotidien: le shiisme

Le shiisme a été instauré religion d'Etat par les rois de la dynastie safavide au XVIe siècle. La population de la République islamique d'Iran est en majorité shiite. 'Ashoura, point culminant des célébrations commémorant chaque année le martyre de l'Imâm Hossein, petit-fils du prophète Mohammad, fait l'objet de processions spectaculaires.



▲ *Cet homme de la ville de Suse dans le Khouzestân, province du sud-ouest de l'Iran, propose à la vente ses calicots représentant l'Imâm Ali, premier Imâm des Shiites duodécimains, dont l'un des attributs symboliques est le lion. Suse – mars 2007*



▲ *Photo de groupe prise devant l'entrée de la citadelle Karim Khân de Shirâz. Shirâz – mai 2007*



▲ *Les processions de 'Ashourâ sont l'occasion pour les garçons de montrer force et ferveur par le maniement des lourds étendards. Téhéran – février 2005*

La force de l'héritage préislamique: le zoroastrisme, religion du feu

Le zoroastrisme est la religion monothéiste ancestrale de l'Iran, fondée au cours du premier millénaire avant l'ère chrétienne. Zoroastre, ou Zarathoustra, son prophète, la répandit dans la région en réformant la religion mazdéenne qui l'avait précédée. Elle fut proclamée religion officielle de la Perse sous la dynastie sassanide, qui régna du IIIe au VIIe siècle après J.-C.

Elle possède encore, notamment à Yazd, une communauté, un clergé et quelques lieux de culte. La tradition zoroastrienne est encore bien vivante dans l'esprit des Iraniens, nombreux à se réunir à l'occasion de ces fêtes millénaires.



▲ *Ces deux mobed, ou prêtres zoroastriens, participent à la fête du feu (Djashn-e Sadeh), l'une des célébrations annuelles de leur religion. Karaj, banlieue nord-ouest de Téhéran - janvier 2006*



◄ *Ces jeunes filles en costume de fêtes'apprêtent à fêter la fête du feu au temple zoroastrien de Téhéran. Téhéran - janvier 2006*

La vie artistique iranienne

La poésie, la musique traditionnelle, les arts plastiques, la calligraphie, l'art du tapis, le travail du verre, font partie du quotidien des Iraniens. L'éducation artistique est présente dès le plus jeune âge dans les écoles. La pratique de la calligraphie, enseignée aux écoliers, se poursuit dans les instituts de calligraphie présents dans tout le pays. Le tissage des tapis persans, réputés dans le monde entier, est un art qui se transmet de génération en génération.



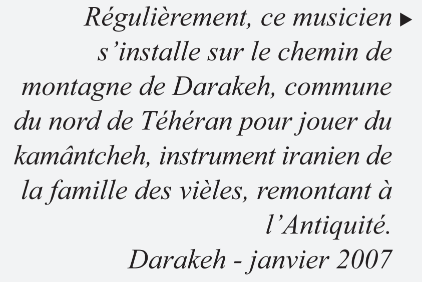
◄ *Cette artiste du Centre d'art et d'artisanat de l'Organisation de l'héritage culturel à Téhéran réalise une enluminure en marge d'une calligraphie. Téhéran – janvier 2007*



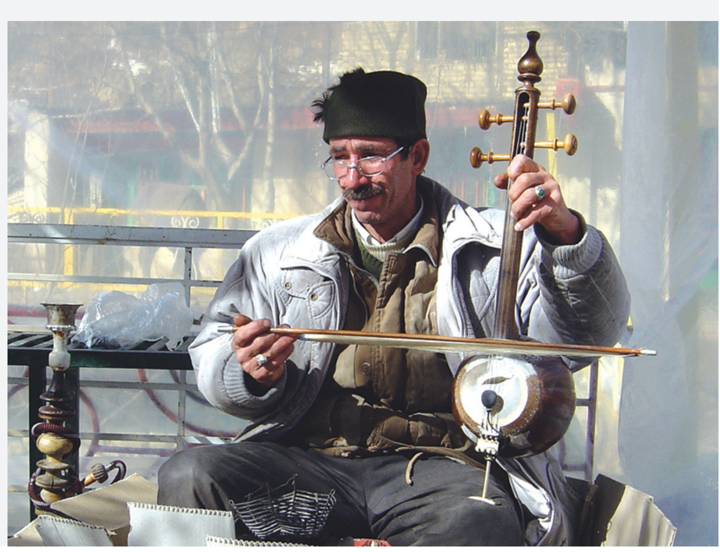
▲ *Ostâd Mehdizâdeh, maître calligraphe, décédé en 2009, était professeur au Centre des Belles Lettres à Téhéran.*
Téhéran – décembre 2005



▲ *Les tapis persans sont rasés après tissage. C'est seulement au cours de cette opération qu'apparaît toute la délicatesse du dessin. Les meilleurs ateliers de la ville de Kermân, dans le sud de l'Iran, confient cette tâche délicate à cet homme, qui la réalise à son domicile.*
Kermân - avril 2006

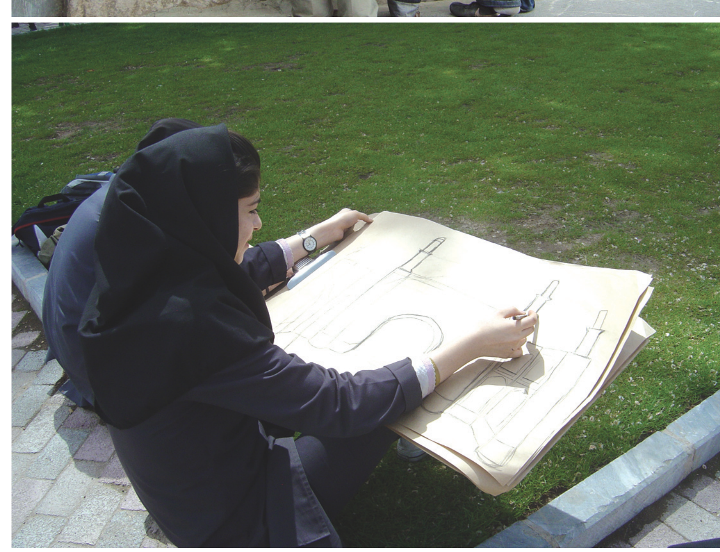


Régulièrement, ce musicien s'installe sur le chemin de montagne de Darakeh, commune du nord de Téhéran pour jouer du kamântcheh, instrument iranien de la famille des vièles, remontant à l'Antiquité. ▶
Darakeh - janvier 2007





Ces étudiants de l'Ecole des Beaux-arts d'Ispahan effectuent un relevé des mosaïques de la mosquée de Sheikh Lotfollah, sur la grande place de l'Imâm.
Ispahan – avril 2008



Cette étudiante en architecture dessine sur le motif une des portes de Qazvin, ville située à l'ouest de Téhéran.
Qazvin – avril 2006



Saadi Afshâr, célèbre acteur de SiâhBâzi ou «Jeu du Noir», incarne un facétieux serviteur, personnage inspiré de la traite des esclaves éthiopiens amenés autrefois en Iran. Il est le personnage principal de ces farces traditionnelles dont la pratique se perd.
Téhéran – octobre 2006

La mosquée: galerie de l'art islamique*

Abdol Hossein Zarrin Koub
Traduit par
Zeinab Golestâni

Qui a dit que, dans l'islam, l'art n'était pas agréable à la religion? Tout au contraire, ces deux s'embrassent et cela dans la mosquée. Le Dieu de l'islam - Allah le Suprême - n'est pas seulement Miséricordieux et Judicieux, mais aussi Beau, et par conséquent, comme les soufis le disent, l'Admirateur de la beauté.

Un regard jeté sur certaines mosquées anciennes révèle que ces édifices d'une gloire éthérée et offerts à Dieu méritent d'être nommés «galeries de l'art islamique». Leurs artistes anonymes et inconnus, ayant consacré toute leur vie au service de Dieu, étaient animés par la même ferveur sacrée qui enflammait les maîtres de la Renaissance; aussi, à l'instar de ceux-ci, cherchaient-ils de tout leur amour à réaliser et à faire valoir dans ces édifices sacrés leur imagination de la beauté.



▲ *Basilique Sainte-Sophie à Istanbul*

Autrefois, l'architecte musulman essayait d'introduire la beauté qu'il découvrait au sein de son environnement dans la mosquée, à condition que celle-ci soit digne de la Majesté et de la Grandeur divine. Ainsi adopta-t-il pour la colonne de la mosquée le modèle des temples babyloniens, il emprunta minaret et *mihrâb* à l'église, et imita le balcon et la voûte des palais royaux sassanides.

Jadis, la mosquée, qui ne se limitait pas à être un simple lieu d'adoration, importait plus aux musulmans que de nos jours; elle était leur forum, leur tribunal, et même leur académie. Au temps du Prophète, la mosquée était un lieu où se réunissaient les musulmans, et où le Prophète résolvait les questions de la communauté.

Les mosquées les plus anciennes construites par les conquérants arabes à Bassora, à Koufa, et à Fustat se situaient à proximité du siège du califat car la mosquée, qualifiée d'«*intégrale*»[1], n'était pas seulement un édifice cultuel mais aussi un lieu d'assemblée. Durant les époques suivantes, les théologiens discutaient dans la mosquée, de même que les soufis y réalisaient leur retraite. Il existait également des centres consacrés au Coran où étaient enseignées la lecture et la psalmodie du Coran et où se déroulaient des séances d'*azkâr*[2]. Dans certaines mosquées, les recueils de la tradition prophétique – en particulier ceux de Bukhari et de Muslim[3] - étaient lus et enseignés. Ainsi, l'école théologique des Mutazilites a vu le jour dans une mosquée, de même que l'école ach'arite. En outre, la mosquée était «le parlement» de la cité et aussi, dans une certaine



▲ *Basilique Sainte-Sophie à Istanbul*

mesure, son «club». La plupart du temps, les étrangers la considéraient comme l'auberge de la cité.

Ces divers avantages faisaient de la construction d'une mosquée un événement bénéfique. L'art de l'architecture marie donc, dans ces édifices consacrés à Dieu, le concept abstrait au but concret.

La variété ethnique des peuples dont les territoires furent conquis par l'islam est l'un des motifs de la diversité de style de l'architecture au sein des musulmans. Je ne tiens pas à parler de différentes écoles architecturales - l'école syrienne et égyptienne, turque et ottomane, maghrébine et marocaine, indienne et mongole ainsi que l'école iranienne - ni à les développer, car ce n'est pas l'objet du présent article. Néanmoins, dans l'intention d'édifier la beauté telle qu'ils l'imaginaient, les premiers architectes musulmans n'avaient sans doute d'autre moyen que de puiser dans les styles artistiques propres à leur peuple ou pays – Iran, Byzance, Inde, Syrie, et Egypte. Ces éléments et détails empruntés à l'architecture plus ancienne s'adaptaient ensuite graduellement aux objectifs de la nouvelle religion et influençaient l'évolution de l'architecture islamique.

> Jadis, la mosquée, qui ne se limitait pas à être un simple lieu d'adoration, importait plus aux musulmans que de nos jours; elle était leur forum, leur tribunal, et même leur académie. Au temps du Prophète, la mosquée était un lieu où se réunissaient les musulmans, et où le Prophète résolvait les questions de la communauté.

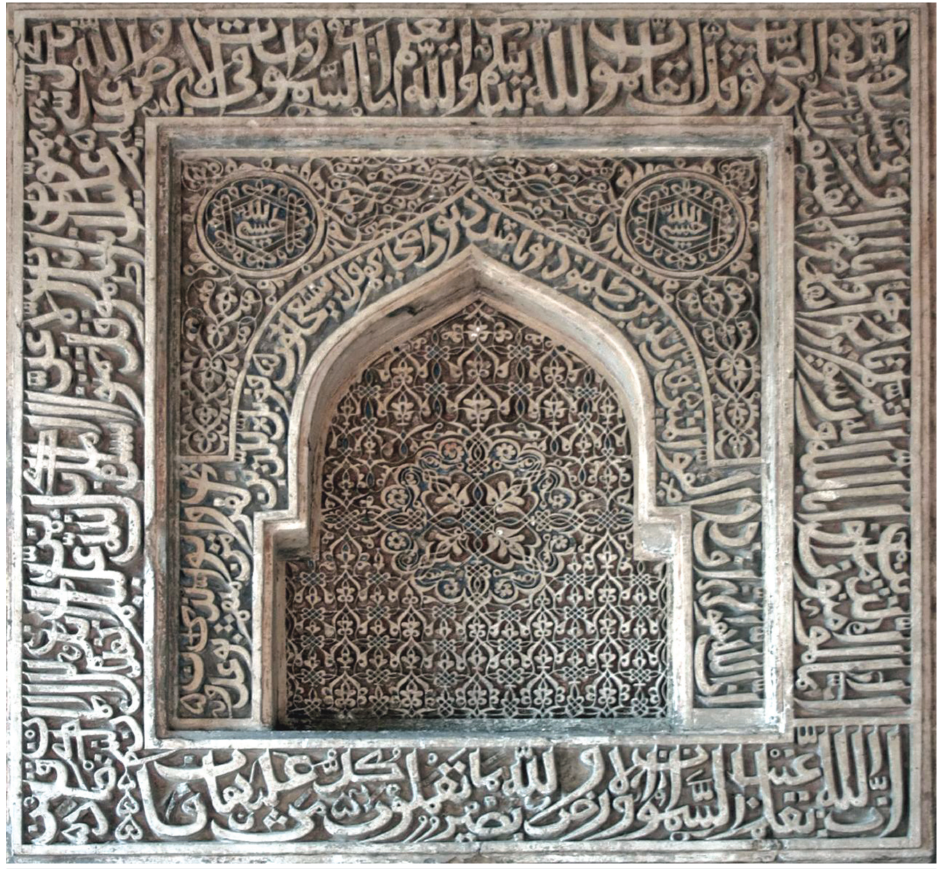
Ainsi, à partir du moment où les architectes de Samarra, à l'époque du calife Mu'tasim, ressuscitèrent le style sassanide, ce dernier prit la place de l'architecture byzantine alors d'usage dans les mosquées depuis l'époque omeyyade; et ce nouveau style sassanide, comme le note Ernst Herzfeld, se transmit et s'étendit aussitôt partout, comme dans

le Khorâssân, au Bahreïn, et même en Egypte.

Dans certaines mosquées, les recueils de la tradition prophétique – en particulier ceux de Bukhari et de Muslim - étaient lus et enseignés. Ainsi, l'école théologique des Mutazilites a vu le jour dans une mosquée, de même que l'école ach'arite.

Au début (de l'islam), de nombreuses mosquées furent édifiées à l'endroit de temples antiques et des vestiges d'alcazars plus anciens. A Madâ'in[4], Sa'd ibn Abi Waqqâs[5] transforma des parties du Palais de Ctésiphon en mosquée. «*En Iran, beaucoup de temples du feu furent métamorphosés en mosquées. En Syrie et en Palestine, à plusieurs reprises, on transforma les églises en mosquées; et même en Egypte, jusqu'à l'époque de Mamoun le calife, les églises coptes étaient transformées en mosquées. L'église Saint Jean qui, à Damas, fut transformée en mosquée omeyyade, était, dans les ères plus anciennes, un temple bâti pour Jupiter*», écrit Massoudi[6].

Les vieilles mosquées d'Estakhr et de Ghazvin ont été construites sur les vestiges des apadanas[7] sassanides. À Emèse[8], à Hama, à Jérusalem, à Istanbul et en Anatolie, de nombreuses églises furent transformées en mosquées; à Kaboul, à Sind et à Delhi, les temples hindous ou autres furent fréquemment transformés en mosquées.



▲ *Inscriptions coraniques au sein de la mosquée Bara Gumbad, Dehli, Inde*



▲ *Mur de la cour intérieure de la Grande Mosquée (*masjed-e jâme'*) d'Ispahan*

Quand la basilique de Sainte-Sophie (à Istanbul) devint une mosquée, des modifications architecturales furent réalisées. La Grande Mosquée du Sultan Mohammed le Conquérant était quant à elle un édifice neuf, répondant aux nouveaux besoins, et dont le style incarnait le goût des conquérants turcs et manifestait les traces des traditions architecturales byzantines. Ces conquérants ottomans bâtirent à Byzance d'autres mosquées grandioses où prit peu à peu forme le style d'architecture turque et ottomane.

La Grande Mosquée d'Ispahan, construite sous Mansour l'Abbasside, aurait été édifiée sur le lieu d'un ancien temple du feu. Cependant, les changements successifs et continus qui y furent appliqués par les souverains iraniens - de Malek Shâh le Seldjoukide à Tahmasp Ier et à Abbas Ier -, transformèrent graduellement cet édifice antique en un exemple type de mosquée iranienne, incarnant un style dont l'exemple le plus abouti est la Mosquée du Roi d'Ispahan, chef-d'œuvre incontestable de l'histoire de l'architecture religieuse en Iran.

Bien évidemment, l'évolution du califat islamique et des nations musulmanes affecta la construction de la mosquée. D'autre part, les traditions locales avaient aussi une influence certaine dans l'évolution de l'architecture islamique. Durant un temps, l'emprise de l'Iran s'étendit sur la quasi-totalité du Proche-Orient. Après la chute du califat, dans une grande partie du monde musulman, le style iranien en dôme remplaça les styles précédents. Ceci dit, malgré l'influence de l'art décoratif iranien dans tous les pays islamiques, le goût et les particularités de chaque nation perdurèrent. Ces caractéristiques et particularités qui distinguent chaque style architectural religieux reflètent les qualités qui ont distingué chaque nation au cours de son histoire et de sa civilisation. On pourrait ainsi dire que la spécialité de l'architecture syrienne est sa richesse et son opulence, celle des indienne et pakistanaise leur abondance, celle turque et ottomane, sa puissance, et celle iranienne, sa minutie et sa finesse.

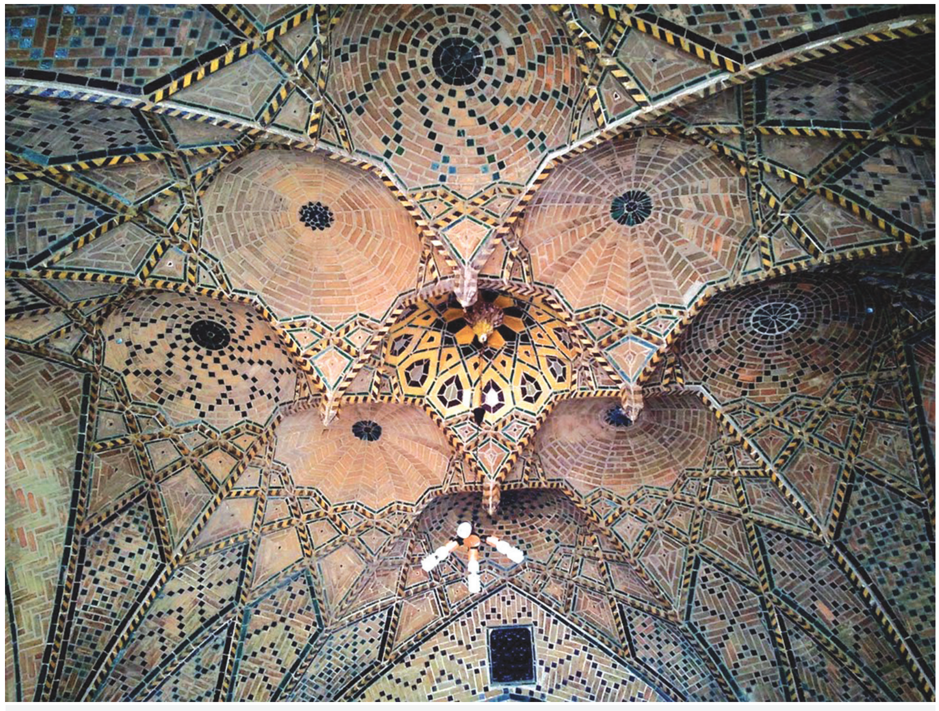
D'ailleurs, dans la construction des

mosquées, divers arts fusionnent: l'architecture vise l'équilibre des détails, la peinture s'oriente vers les motifs et les couleurs des céramiques, la calligraphie donne de l'éclat aux épigraphes, la poésie expose les sermons et les évènements historiques, et la musique, afin de ne pas céder le pas aux autres arts, se fait valoir dans le chant du muezzin et dans la voix du récitateur [du Coran] et du prédicateur; même l'artisanat, pour parfaire et embellir cet ensemble divin, s'y mêle. Des tapis ravissants, des rideaux précieux, des lustres éclatants, des incrustations, des filigranes[9] s'efforcent de parachever la beauté et la majesté de la mosquée.

Dans la construction des mosquées, divers arts fusionnent: l'architecture vise l'équilibre des détails, la peinture s'oriente vers les motifs et les couleurs des céramiques, la calligraphie donne de l'éclat aux épigraphes, la poésie expose les sermons et les évènements historiques, et la musique, afin de ne pas céder le pas aux autres arts, se fait valoir dans le chant du muezzin et dans la voix du récitateur [du Coran] et du prédicateur; même l'artisanat, pour parfaire et embellir cet ensemble divin, s'y mêle.

Ainsi, durant de longs siècles, les différents aspects de l'art et de la culture islamiques ont eu l'opportunité d'être mis en valeur dans la mosquée; de telle façon qu'aujourd'hui, un historien subtil et précis parvient à se faire une image précise de la civilisation et de l'histoire des peuples musulmans sur la seule base de l'étude des mosquées.

Au cours des générations et des siècles, d'un horizon à un autre, l'art islamique n'a pas eu d'abri plus pur et de lieu d'exposition plus sûr que la mosquée. La coopération entre peuples musulmans



▲ *L'intérieur d'une mosquée à Qazvin*



▲ *Calligraphie en style coufique au sein de la Grande Mosquée (*masjed-e jâme'*) d'Ispahan*

dans l'embellissement des mosquées en parallèle à la préservation des spécificités nationales et locales, introduit dans l'architecture islamique un cosmopolitisme au sein même de la civilisation et de la culture islamiques qui constitue l'un des trésors spirituels des musulmans.

Bien entendu, afin de restaurer ce qui est détérioré au sein de ces édifices sacrés, il est nécessaire de revivifier les arts anciens. Étant donné que la construction de ces œuvres majestueuses marie les styles architecturaux et artistiques des divers peuples musulmans, leur réparation nécessite également la restauration des anciennes coopérations.

Que les amitiés et les sympathies d'aujourd'hui présagent celles de l'avenir.

Amin. ■

---

*Revue *Honar va Mardom* (L'Art et Le Peuple), n° 5-30, (janvier-février 1965)

1. La grande mosquée: en arabe, l'adjectif qui présente cette mosquée est «جامع» (*Djâmeh*), faisant référence à la perfection et à l'intégralité.
2. Séance durant laquelle le nom de Dieu est répété; pratique de répétition du nom d'Allah.
3. Recueil authentique de la tradition du prophète de l'Imâm al-Bukhâri, considéré comme l'ouvrage le plus important des traditions prophétiques chez les sunnites et rédigé par "*Hâfiz Abu Abdallah Mohammad ibn Ismâ'il*". Le recueil de Muslim, rédigé par l'Imâm Muslim ibn al-Hadjjâj Neyshâburi, est l'un des recueils authentiques de la tradition (*sunna*) musulmane.
4. Ancienne capitale des Sassanides.
5. L'un des compagnons du Prophète.
6. Abol-Hassan Ali al-Massoudi (Bagdad, vers 890 – Fustat, vers 956). Voyageur et encyclopédiste arabe, auteur des *Prairies d'or*. (Larousse)
7. Salle du trône, hypostyle décorant les palais achéménides.
8. Homs
9. L'artisanat lié aux tissus

Pensée iranienne contemporaine – études religieuses et philosophiques (XII)

La foi selon le Coran

d'après le commentaire *Al-Mîzân* de 'Allâmeh Tabâtabâ'î*

(1ère partie)

Amélie Neuve-Eglise

La question de la nature de la foi est l'un des principaux thèmes abordés par le Coran en ce qu'il touche à l'essence même du message de la révélation et son but. Le terme de foi (*îmân*) et ses dérivés y apparaissent ainsi à de nombreuses reprises. *Imân* est le dérivé de la quatrième forme de la racine trilitère *a-m-n*, racine dont sont également issus les termes de *amn* et *amân* évoquant la paix, la confiance et la sécurité, ou encore de *amâna*, signifiant la fidélité et la probité; de telle façon que le croyant (*mu'mîn*, "celui qui a la foi") est celui qui procure paix et sécurité à lui-même et aux autres. Si *mu'mîn* désigne le croyant, ce terme est également l'un des Noms de Dieu cités dans le Coran (59:23). Dans ce second cas, il peut signifier la foi incréée que Dieu a de Lui-même de par la connaissance absolue qu'Il détient de Sa propre personne mais aussi, dans le sens premier du mot, celui qui apaise, qui procure paix et sécurité. Dès le départ, la racine arabe de ce mot vient suggérer que la foi est une réalité ne se limitant pas au domaine des choses de l'esprit et à un simple assentiment. Quoi qu'il en soit, le fait que le nom de *mu'mîn* soit partagé à la fois par Dieu et Ses créatures témoigne de l'existence d'un lien étroit entre eux, une foi partagée de l'homme en Son créateur, et, réciproquement, du Créateur en Sa créature, selon un cercle vertueux ascendant.

▲ *'Allâmeh Tabâtabâ'î*

Au cours des premiers siècles de l'islam, la question de la définition de l'essence et du contenu de la foi fut particulièrement importante, notamment dans un contexte politique marqué par l'accès au pouvoir de la dynastie omeyyade qui s'écartait ouvertement des prescriptions coraniques; toute la question étant alors de savoir si le simple fait de déclarer verbalement sa foi, ou encore de croire en Dieu sans que cela ne soit accompagné d'actes suffisait ou non à être considéré comme croyant. Au-delà de ce contexte particulier, le thème de la foi permet de préciser la nature des

rapports entre Dieu et l'homme, ainsi que la façon dont le Coran conçoit l'origine, le contenu et le rôle de cette réalité dans l'existence humaine.

Le Coran est parsemé de versets commençant par des formules telles "ceux qui ont cru"/"ceux qui ont mécru" suivies de leurs caractéristiques respectives, venant souligner qu'en vue de mieux cerner l'essence de la foi, il est également nécessaire de l'étudier au miroir de ce à quoi elle s'oppose: la mécréance ou l'in-croyance (*kofr*). Néanmoins, comme nous le verrons, la foi et l'incroyance sont loin de se limiter à une opposition binaire se résumant au fait de croire ou de ne pas croire en Dieu: les lignes de partage entre elles sont bien plus subtiles et font intervenir d'autres paramètres.

L'origine de la foi et son essence

Le Coran considère que la foi fait partie de la nature primordiale de l'homme (*fitra*), qui a été créée selon "la religion" (*al-dîn*): "*Dirige tout ton être vers la religion exclusivement [pour Dieu], telle est la nature que Dieu a originellement donnée aux hommes*" (30:30). Elle tire son origine dans la création même de l'homme et est liée au dépôt (*amâna*, de la même racine que *imân*) que Dieu a confié à l'homme, et qui consiste en la possibilité d'actualiser l'ensemble des perfections divines en lui.[1] Elle est donc ce qui permet à l'être humain de réaliser ce pour quoi il a été créé. Cependant, il est évident que tout homme n'a pas la foi, et le Coran lui-même évoque à de nombreuses reprises les *kâfirûn*. La traduction imparfaite de ce mot en français par "mécréants", "infidèles" ou "incroyants" tend à nous voiler sa signification profonde qui est étroitement liée à la conception de la foi en islam: le terme de *kâfir*, qui vient de la racine *k-f-r*, exprime l'idée de cacher et d'ensevelir une chose. Le *kâfir* ne rejette donc la foi qu'en apparence: il la *cache*, l'*enfouit* en lui, mais cette dernière n'en fait toujours pas moins partie de son être profond. L'in-croyant est en réalité celui qui fait preuve d'ingratitude (*kofr*) en recouvrant d'un voile et en refusant de voir les grâces que Dieu a déposées en lui. Le Coran évoque ainsi la possibilité que des gens "couvrent leur foi par l'iniquité" (*yalbisû imânahum bi-zolm*) (6:82); l'idée de

> *Imân* est le dérivé de la quatrième forme de la racine trilitère *a-m-n*, racine dont sont également issus les termes de *amn* et *amân* évoquant la paix, la confiance et la sécurité, ou encore de *amâna*, signifiant la fidélité et la probité; de telle façon que le croyant (*mu'mîn*, "celui qui a la foi") est celui qui procure paix et sécurité à lui-même et aux autres.

recouvrir impliquant l'idée que l'iniquité et l'injustice ne font pas *disparaître* la foi, mais ne font que l'*envelopper* d'un voile et l'empêcher de se manifester. Nous voyons ici l'importance de revenir à la racine des mots arabes et d'être conscient des connotations qu'elles véhiculent pour saisir le sens profond de la foi et de l'incroyance en islam; cette richesse sémantique étant malheureusement perdue lors de la traduction. La foi telle qu'elle est présentée dans le Coran est donc un phénomène authentique et inhérent à chaque être humain, et non un épiphénomène issu de conditions historiques ou psychologiques particulières.

Sur la base de ce que nous venons d'évoquer, le terme de foi tel qu'il est utilisé dans le Coran peut être employé

de deux façons: premièrement, en tant que réalité faisant partie de la nature de tout homme et qui se trouve en lui à l'état de latence, et deuxièmement, la foi qui est actualisée, vécue en toute conscience. En d'autres termes, le fait que la foi soit innée (*fitrî*) n'entraîne aucunement qu'elle soit présente à l'état d'actualité et de façon unique dans l'ensemble des êtres. Un tel constat est valable pour la majorité des penchants et désirs innés chez l'homme: selon la nature de chacun et les conditions sociales dans lesquelles il vit, certains de ces penchants peuvent être davantage sollicités et fortifiés aux dépens d'autres, ou peuvent le conduire à ignorer leur existence même. C'est notamment le cas des sociétés les plus matérialistes qui tendent à réduire l'homme à sa stricte dimension matérielle en focalisant exclusivement son attention sur les jouissances de ce monde, l'empêchant ainsi de prendre pleinement conscience de l'aspect spirituel de son être.[2] L'actualisation de la foi est donc liée à son milieu et à la façon dont ce dernier va - ou non - susciter un rappel de cette dimension humaine, ou au contraire contribuer à l'enfouir sous mille préoccupations mondaines. C'est également dans ce sens que, comme nous le verrons, le Coran insiste de façon spécifique sur la dimension sociale de la foi et l'importance de vivre dans une société qui fournit ce *rappel*.[3] Sur la base de cette distinction de deux niveaux de foi, il est donc possible d'avoir la foi et d'être incroyant, en l'enfouissant sous mille voiles; le croyant au sens vrai étant doté de ce que nous pourrions qualifier de "double foi", ayant fait passer sa foi innée et latente à l'état d'actualité.

La traduction imparfaite du terme de *kâfirûn* en français par "mécréants", "infidèles" ou "incroyants" tend à nous voiler sa signification profonde qui est étroitement liée à la conception de la foi en islam: le terme de *kâfir*, qui vient de la racine k-f-r, exprime l'idée de cacher et d'ensevelir une chose. Le *kâfir* ne rejette donc la foi qu'en apparence: il la *cache*, l'*enfouit* en lui, mais cette dernière n'en fait toujours pas moins partie de son être profond.

La question de la définition de l'essence de la foi – prise ici dans sa dimension actualisée et consciemment assumée – a fait l'objet de nombreux débats au début de l'islam, certains affirmant qu'elle ne consistait qu'en une seule profession verbale (*iqrâr*), d'autres qu'elle était un assentiment intérieur (*tasdîq*) sans actes, et d'autres encore qu'elle résidait en un assentiment devant nécessairement être accompagné d'actes en accord avec le contenu de cette foi.[4]

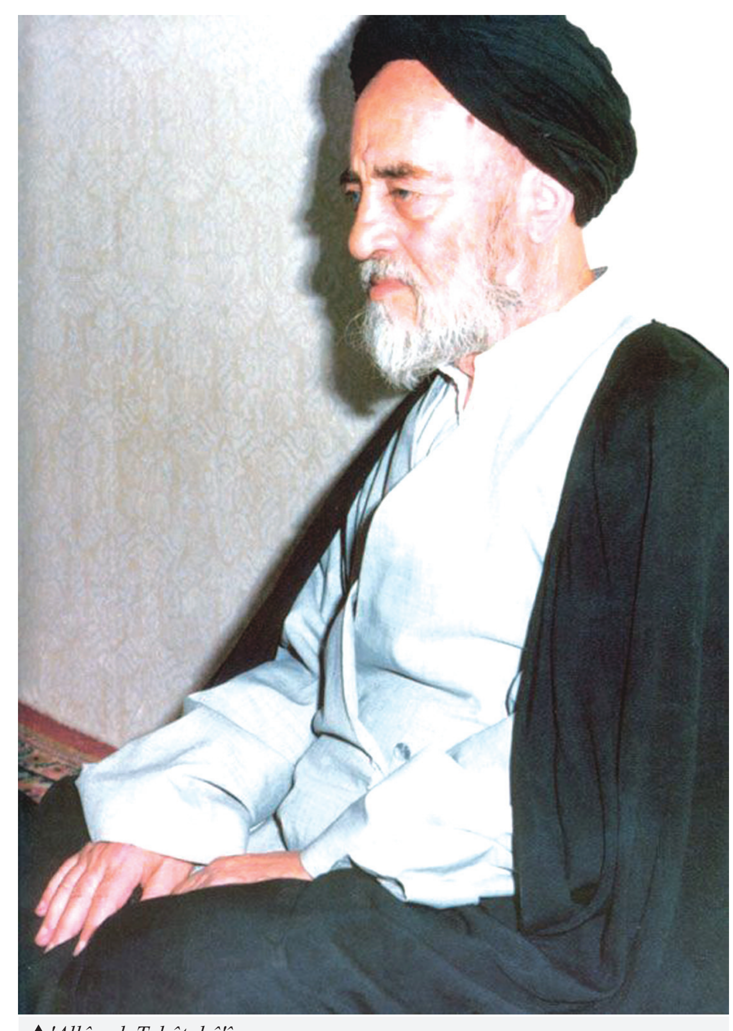
Sur la base des versets du Coran, la foi en Dieu ne consiste pas seulement en ce que l'homme *sache* et reconnaisse qu'un Dieu unique existe et qu'Il est la vérité. En d'autres termes, le savoir n'entraîne pas nécessairement la foi, mais peut s'accorder avec l'orgueil et la dénégation: "*Ils les nièrent injustement et orgueilleusement, tandis qu'en eux-mêmes ils y croyaient avec certitude*" (27:14); "*Ceux qui sont revenus sur leurs pas après que la guidance leur a été clairement exposée*" (47:25). La *certitude* qu'une chose est vraie n'implique donc pas nécessairement d'avoir *foi* en cette chose: ainsi, le Diable *sait* que Dieu existe, mais il n'est pas *croyant* pour autant. Le savoir n'est qu'une condition de la foi, et non son essence.

Outre la connaissance, la foi implique

donc un enracinement de la croyance dans le cœur, une adhésion profonde de l'être vis-à-vis de son contenu et un engagement concret pour elle. Cette adhésion s'accompagne d'une humilité vis-à-vis du Créateur, conduisant peu à peu l'ensemble des forces de l'âme et du corps à agir en fonction de cette foi. En résumé, la foi n'est ni un simple savoir ou un assentiment indépendamment de tout acte[5], tout comme elle ne se résume pas non plus aux actes, étant donné que l'on peut agir par hypocrisie – elle est dans son essence un état intérieur profond appelé à transfigurer l'ensemble de l'être.

L'actualisation de la foi

Se pose alors la question suivante: comment passe-t-on d'une foi latente et innée à une foi actualisée et vécue consciemment dans le cadre de la religion? Le Coran fait dépendre l'actualisation de la foi de certaines conditions préalables, comme le fait d'avoir de la *taqwâ*: "*Ceux qui croient et qui faisaient preuve de* taqwâ" (10:63). Comme nous l'avons évoqué dans un autre article, la *taqwâ* est un état intérieur propre à l'être humain qui lui permet de préserver son être de ce qui pourrait faire obstacle ou mettre en danger la réalisation de sa propre perfection et l'éloigner de sa vérité profonde.[6] Cette idée implique qu'avant même d'adopter une religion ou même de croire consciemment en Dieu, l'homme est conscient qu'il est doté d'une dignité particulière qui le distingue des animaux. Ce sentiment le conduit à adopter un comportement propre à son espèce, en apprenant notamment à faire preuve de patience, de maîtrise de soi, d'humilité, de loyauté, et de respect vis-à-vis de son environnement, et en refusant de se soumettre au diktat de ses passions et de ses penchants matériels. En employant le passé, le verset cité plus haut souligne que ceux qui ont la foi étaient auparavant habités par la *taqwâ*. La *taqwâ* et la foi sont donc deux états étroitement dépendants l'un de l'autre, l'actualisation de la foi permettant en retour une consolidation de la *taqwâ* originelle qui trouve alors tout son sens, puisqu'elle est désormais consciemment utilisée dans le cadre d'un cheminement spirituel. La première sourate du Coran évoque également que ce Livre est un guide pour ceux qui sont dotés de *taqwâ* (*al-muttaqîn*) - qui comprennent donc aussi ceux qui n'ont pas encore actualisé



▲ *'Allâmeh Tabâtabâ'î*

leur foi - et qui se caractérisent par le fait de croire en l'invisible, de prier, et de donner de leurs biens.

En écho aux deux types de foi distingués plus haut, il existe également

> Le terme de foi tel qu'il est utilisé dans le Coran peut être employé de deux façons: premièrement, en tant que réalité faisant partie de la nature de tout homme et qui se trouve en lui à l'état de latence, et deuxièmement, la foi qui est actualisée, vécue en toute conscience.

deux sortes ou niveaux de guidance: l'une, innée et située au sein de la nature divine primordiale (*fitra*) de l'homme qui rejoint cette foi originelle et lui permet d'être habité par la *taqwâ*, et une autre prodiguée par la révélation; l'actualisation de la seconde reposant sur l'existence de la première. A l'opposé, les in-croyants sont affectés par deux types d'égarement: une tendance originelle à adopter des comportements mauvais et hypocrites qui leur voile leur vérité profonde et constitue un premier égarement, puis un second, qui résulte du premier et les conduit à rejeter tout message spirituel: "*Il y a dans leurs cœurs une maladie (de doute et d'hypocrisie), et Dieu laisse croître leur maladie*" (2:10). C'est aussi sur cette base que nous pouvons comprendre ce verset au sujet d'une parabole: "*Par cela, nombreux sont ceux qu'Il égare et nombreux sont ceux qu'Il guide; mais Il n'égare par cela que les pervers*" (2:26); "*Puis quand ils dévièrent, Dieu fit dévier leurs cœurs*" (61:5). Si la foi est une grâce divine, son actualisation dépend donc d'un acte libre et de dispositions négatives ou positives qui détermine en partie la façon dont Dieu se comporte vis-à-vis de chacun.

En plus du rôle des facteurs psychologiques tels que la *taqwâ*, l'intellect a une fonction centrale dans l'actualisation de la foi. Ainsi, si cette dernière ne se résume pas à des argumentaires théoriques, elle ne peut pas non plus être le résultat d'une imitation aveugle et dénuée de réflexion. Dans ce sens, le Coran insiste sur l'importance de la réflexion personnelle (*ta'aqqol*, *tafakkor*) au sujet de Dieu, de la création et de sa propre existence, afin de conférer à la foi une base intellectuelle solide. Il dresse également une critique de ceux dont les croyances reposent sur une imitation aveugle des pratiques de leurs parents, sans qu'ils ne s'interrogent sur leur validité et leur fondement: "*Et quand on leur dit: "Venez vers ce que Dieu a fait descendre (La Révélation), et vers le Messager", ils disent: "Il nous suffit de ce sur quoi nous avons trouvé nos ancêtres." Quoi! Même si leurs ancêtres*

▲ *Miniature de l'ascension céleste (*mi'râj*) du prophète Mohammad le représentant face à Adam, supplément turc 190, fol. 5v (9v)*

ne savaient rien et n'étaient pas sur le bon chemin...?" (3:104) Toute imitation n'est pas rejetée – il est notamment possible d'y avoir recours par la suite pour certains aspects de sa vie religieuse -, mais le fait même de croire en Dieu et le choix d'une religion doit être le fruit d'une décision personnelle et libre: "*Quiconque le veut, qu'il croit, et quiconque le veut qu'il mécroie*" (18:29). L'acte de foi est donc un acte libre. La dimension de liberté conférant sa valeur à la foi est évoquée à l'occasion du récit de la mort de Pharaon, qui professe sa croyance en Dieu alors qu'il est en train de se noyer (10:90): le rejet de ses paroles vient souligner que la foi n'a aucune valeur au moment de la mort et de la vue du châtiment, et que la croyance en l'invisible dans ce monde même est un élément indissociable de la foi. En le dotant d'intellect et de *taqwâ*, Dieu a donné à l'homme l'ensemble des éléments permettant de dévoiler le trésor de la foi qu'il détient en lui, même si ce dévoilement reste ultimement une grâce issue de Dieu et serait impossible sans Sa volonté: "*Dieu guide qui Il veut vers un droit chemin*" (24:46), "*Dieu guide vers Sa lumière qui Il veut*" (24:35).

Une fois cette étape franchie, son Créateur continue de l'accompagner étroitement durant l'ensemble des étapes de sa foi. Le Coran affirme ainsi que Dieu élargit la poitrine (*yashrah al-sidr*)[7] du croyant pour le rendre capable de comprendre la vérité et le sens profond de l'ensemble du contenu des croyances religieuses. La foi permet d'acquérir une clairvoyance et une lumière par lesquelles il s'oriente (6:122); ces dernières pouvant être rapprochées de cette compréhension rendue possible par l'*élargissement* de l'être: "*Celui dont Dieu ouvre la poitrine à l'islam et qui détient ainsi une lumière venant de Son Seigneur....*" (39:22). Cette lumière l'accompagnera également dans l'Au-delà: "*Le jour où tu verras les croyants et les croyantes avec leur lumière évoluant devant eux et à leur droite*" (57:12). A l'inverse, le *kâfir* a la poitrine étroite et gênée (*dayyiq*)[8], et ne peut saisir ce qui dépasse l'étroitesse de son horizon personnel. Son cœur est aveugle (22:46) et endurci (39:22).

Le croyant est également aidé par un "esprit" (*rûh*), source de vie et de connaissance issue de Dieu: "*Ils les a aidés d'un esprit venant de lui*" (58:22), ainsi que par une quiétude qui renforce sa foi: "*C'est Lui qui a fait descendre la quiétude dans les cœurs des croyants afin qu'ils ajoutent une foi à leur foi*" (48:4). Si les hommes sont en apparence tous vivants, les croyants sont dotés d'une vie particulière et d'un niveau de conscience dont sont dépourvus les autres êtres. Plus profondément, la foi est la vie même, alors que l'incroyance n'est rien d'autre que la mort et les ténèbres: "*Est-ce que celui qui était mort et que Nous avons ramené à la vie et à qui Nous avons assigné une lumière grâce à laquelle il marche parmi les gens, est pareil à celui qui est dans les ténèbres sans pouvoir en sortir?*" (6:122).

> La *certitude* qu'une chose est vraie n'implique donc pas nécessairement d'avoir *foi* en cette chose: ainsi, le Diable *sait* que Dieu existe, mais il n'est pas *croyant* pour autant. Le savoir n'est qu'une condition de la foi, et non son essence.

De façon générale, le Coran exprime l'idée selon laquelle Dieu a une relation de proximité extrême avec les croyants, et leur apporte Son aide à chaque instant: ces derniers ont la particularité d'être en

sécurité (*lahum al-amn*) et bien guidés (*mudtadûn*) (6:82). "*Ceux qui disent: "Notre Seigneur est Dieu" et qui se tiennent dans le droit chemin, les Anges descendent sur eux. "N'ayez pas peur et ne soyez pas affligés; mais ayez la bonne nouvelle du Paradis qui vous était promis. Nous sommes vos protecteurs dans la vie présente et dans l'Au-delà*" (41:30-31). Cette aide est évoquée au travers plusieurs exemples dans le Coran, notamment lors

En écho aux deux types de foi distingués plus haut, il existe également deux sortes ou niveaux de guidance: l'une, innée et située au sein de la nature divine primordiale (*fitra*) de l'homme qui rejoint cette foi originelle et lui permet d'être habité par la *taqwâ*, et une autre prodiguée par la révélation; l'actualisation de la seconde reposant sur l'existence de la première.

des guerres des croyants contre les incroyants durant lesquelles Dieu envoie aux croyants l'aide d'anges (3:125) ou encore, en montrant les ennemis des musulmans peu nombreux à leurs yeux pour leur donner du courage, et les musulmans plus nombreux qu'ils ne l'étaient aux yeux de leurs ennemis en vue de les effrayer (8:44), venant souligner l'étendue et les modalités de l'aide de Dieu qui se manifeste jusque dans les regards et dans les cœurs. Ainsi, c'est aussi Lui qui unit les cœurs des croyants: "*Il a uni leurs cœurs (par la foi). Aurais-tu dépensé tout ce qui est sur terre, tu n'aurais pu unir leurs cœurs; mais c'est Dieu qui les a unis, car Il est Puissant et Sage*" (8:63).

Le croyant mène une "bonne vie" (*hayat tayyiba*) issue de ses bonnes actions: "*Quiconque, mâle ou femelle, fait une bonne œuvre tout en étant croyant, Nous lui ferons vivre une bonne vie*" (16:97). Si les actes sont une condition de la foi, c'est également la foi qui donne toute sa valeur aux actes en les sacralisant. Dans ce sens, si nous dépassons les apparences, l'incroyant ne peut pas, au sens profond du terme, faire de bonnes actions car son motif profond n'est pas Dieu mais sa propre personne, qui n'est en elle-même que néant. Même si son acte est bon en apparence, il est dénué d'esprit et n'est pas rattaché à la Source de vie – tel un mort que l'on aurait revêtu des étoffes les plus fines et paré de bijoux: l'apparence est belle, mais l'intérieur est mort. Tout s'écroulera par une simple brise, car seul ce qui est fait pour Dieu et fondé sur Lui peut subsister et être source d'un bien éternel: "*Celui qui dépense son bien par ostentation devant les gens sans croire en Dieu et au Jour dernier ressemble à un rocher recouvert de terre; qu'une averse l'atteigne, elle le laisse dénudé. De pareils hommes ne tireront aucun profit de leurs actes*" (2:264).[9] Le Coran compare également les actes du croyant à un édifice solide qui perdurera dans l'Au-delà, alors que ceux de l'incroyant sont dénués de fondation solide et voués à la destruction: "*Lequel est plus méritant? Est-ce celui qui a fondé son édifice sur la piété et l'agrément de Dieu, ou bien celui qui a placé les assises de sa construction sur le bord d'une falaise croulante et qui croulera avec lui dans le feu de l'Enfer?*" (9:109). C'est sur cette base que dans de nombreux versets, la mention des récompenses des bonnes actions est précédée de celle de la foi, qui est la condition même du fait qu'elles soient bonnes: "*Dieu promet à ceux d'entre eux qui croient et font de bonnes œuvres, un pardon et une énorme récompense*"

(48:29); "*Mais s'ils avaient donné à Dieu des associés, alors, tout ce qu'ils auraient fait eût certainement été vain*" (6:88). Outre sa dimension intellectuelle, la foi implique également de s'engager de tout son être dans la voie que l'on a choisie: "*Ô vous qui avez cru! Vous indiquerai-je un commerce qui vous sauvera d'un châtiment douloureux? Vous croyez en Dieu et en Son messager et vous combattez avec vos biens et vos personnes dans le chemin de Dieu*" (61:10-11).

De par la lumière dont ils bénéficient et leur foi qui enracine leurs actes dans l'éternité, les croyants sont qualifiés de "bienheureux" ou "ceux qui réussissent" (*qad aflaha al-mu'minûn*, 23:1). L'emploi de la racine *f-l-h*, qui exprime à l'origine l'idée de fendre un matériau dur et par extension celle de triomphe et de victoire, vise à souligner que les croyants sont ceux qui arrivent à réaliser leur souhait le plus profond à la fois dans ce monde et dans l'Au-delà: dans ce monde, en menant une vie équilibrée, vécue avec espoir et honneur, qui leur permettra d'accéder à la vie éternelle auprès de leur Seigneur.

L'actualisation et l'approfondissement de la foi est donc le fruit d'une subtile alliance entre volonté divine et libre arbitre humain, entre une croyance intérieure profonde et la réalisation d'acte en accord avec le *contenu* de cette foi, qu'il importe ici de préciser.

Les éléments constitutifs de la foi

La foi rassemble l'ensemble des croyances et connaissances (*ma'ârif*) au sujet du Principe de la création et de l'Au-delà, ainsi que les préceptes de la religion incluant les actes d'adoration et l'ensemble des règles organisant la vie individuelle et sociale communiqué à l'homme au travers de la révélation. Les principaux éléments de cette foi sont évoqués au début de la seconde sourate du Coran, et consistent à croire en l'invisible (*al-ghayb* qui comprend à la fois Dieu, Ses anges et tout phénomène non visible avec des yeux de chair), en l'existence d'une vie future (*al-akhira*), ainsi qu'en la révélation divine en général (2:3-4). Ces deux premiers éléments déterminent à la fois l'existence de Dieu et l'idée d'un Retour vers Lui qui va donner son orientation à l'ensemble de la vie humaine. De manière similaire, dans d'autres versets, le contenu

> Le Coran exprime l'idée selon laquelle Dieu a une relation de proximité extrême avec les croyants, et leur apporte Son aide à chaque instant: ces derniers ont la particularité d'être en sécurité (*lahum al-amn*) et bien guidés (*mudtadûn*) (6:82).



▲ *Détail d'une miniature de l'ascension céleste (*mi'râj*) du prophète Mohammad le représentant face à Adam, supplément turc 190, fol. 5v (9v)*

de la foi est défini comme le fait de croire en Dieu, Ses anges, Ses livres et Messagers (2:285), ainsi qu'en la Résurrection (60:6). Avoir foi en Dieu implique de croire en Son prophète étant donné qu'il est Son envoyé diffusant Son message. Dans ce sens, plusieurs versets mentionnent successivement le fait d'avoir foi en Dieu et en Son prophète comme deux éléments d'une réalité unique: "*Vous croyez en Dieu et en Son messager*" (61:11). Néanmoins, le Coran insiste sur le fait que croire en Dieu n'implique pas seulement d'avoir foi en *un* prophète - celui de l'islam, ou tout autre -, mais de croire en l'*ensemble* des messagers divins et en ce qu'ils ont révélé pour guider l'homme: "*Le Messager a cru en ce qu'on a fait descendre vers lui venant de son Seigneur, et aussi les croyants: [...]"Nous ne faisons aucune distinction entre Ses messagers"*." (2:285). En conséquence, le Coran fustige ceux parmi les adeptes des religions précédentes qui n'ont cru qu'en un seul envoyé de Dieu (Moïse, Jésus…) en rejetant les autres, étant donné que croire en certains à l'exclusion d'autres équivaut à mé-croire en Dieu et en Ses messagers *de façon générale*: "*Ceux qui ne croient pas en Dieu et en Ses messagers, qui veulent faire distinction entre Dieu et Ses messagers et qui disent: "Nous croyons en certains d'entre eux mais ne croyons pas en d'autres", et qui veulent prendre un chemin intermédiaire (entre la foi et la mécréance). Les voilà les vrais mécréants*" (4:150-151).[10]

Le Coran insiste sur le fait que croire en Dieu n'implique pas seulement d'avoir foi en *un* prophète - celui de l'islam, ou tout autre -, mais de croire en l'*ensemble* des messagers divins et en ce qu'ils ont révélé pour guider l'homme.

Il n'y a donc pas de "troisième voie" dans la foi: la révélation avec l'ensemble de ses protagonistes est à prendre dans son ensemble ou à laisser. La raison en est que l'ensemble de ces messagers a été envoyé par Dieu et ils n'ont rien dit de leur propre chef; ne pas croire en eux ou en l'un d'eux équivaut donc à ne pas croire en la Parole de Dieu telle qu'elle s'est déployée tout au long de l'histoire de la Révélation. En d'autres termes, croire en un seul messager n'équivaut pas à croire en Dieu au sens véritable du terme. Nous retrouvons cette idée majeure dès les premiers versets du Coran, où la foi est associée à la reconnaissance de l'ensemble des révélations: "*c'est un guide pour les pieux qui croient [...] à ce qui t'a été révélé, et à ce qui a été révélé avant toi*" (2:3-4). Il ne faudrait néanmoins pas en déduire un relativisme spirituel selon lequel tous les messages religieux se vaudraient et resteraient applicables aujourd'hui, chacun étant libre de choisir le message qui lui conviendrait le mieux: croire en l'ensemble des messagers ne signifie pas croire en l'*applicabilité* actuelle de leur révélation aux côtés de celle du Coran - cette dernière ayant abrogé le contenu des révélations précédentes -, mais en l'existence d'une guidance divine constance au cours des siècles. Le lien étroit posé entre la foi en Dieu et en les messagers de Dieu vise à distinguer la foi du déisme et à poser la révélation comme mode privilégié de communication divin à la source de la définition d'une voie permettant de L'atteindre. La foi implique l'acceptation et la reconnaissance d'un Créateur – Dieu – et de l'ensemble de ce qui lui est lié – Ses messagers, Sa révélation, Ses lois.

Plus profondément, la foi, qui s'enracine dans la nature même de l'homme, consiste à reconnaître et à *sentir*

en soi-même cette vérité selon laquelle nous sommes par essence dépendants d'un Autre dans tout notre être. L'essence et le fondement même de la foi est donc le sentiment profond d'une dépendance d'où découle la croyance en un Être invisible sur lequel repose l'ensemble de ce qui est et qui répond à tous les besoins, dont, pour l'homme, celui de découvrir le sens profond de sa propre existence: "*Ô hommes, vous êtes les indigents ayant besoin de Dieu*" (35:15). ■

(à suivre)

---

* Comme lors de nos études précédentes, il ne s'agit pas ici de présenter une traduction littérale de passages de *Al-Mîzân*, mais plutôt d'une étude sur le sujet basée principalement sur ce commentaire du Coran. Dans *Al-Mîzân*, le thème de la foi n'est pas abordé comme tel sous la forme d'un chapitre séparé, mais est traité par bribes tout au long de cette œuvre et à l'occasion du commentaire de différents versets. Ce sont ces "bribes" que nous rassemblons et utilisons dans ce travail, en les explicitant et en y ajoutant parfois certains éléments ne s'y trouvant pas, mais restant en accord, nous l'espérons, avec l'immense œuvre de 'Allâmeh Tabâtabâ'î.

1. "*Nous avions proposé aux cieux, à la terre et aux montagnes le dépôt. Ils ont refusé de le porter et en ont eu peur, alors que l'homme s'en est chargé, car il est très injuste [envers lui-même] et très ignorant*" (33:72). A ce sujet, voir l'article sur l'homme dans le Coran intitulé "Aperçu sur l'anthropologie coranique: la création de l'homme, le sens de la vie et sa destinée selon le Livre sacré des musulmans", *La Revue de Téhéran*, no. 82, septembre 2012.

2. Néanmoins, selon la conception coranique, l'homme est par essence un être de foi. S'il ignore toute religion et l'idée même de Dieu, sa foi bien vivante se reportera sur des choses matérielles, sur une personne, une idée, etc. En d'autres termes, l'homme qui couvre la vraie foi en Dieu ne fait en réalité que la reporter sur d'autres personnes, objets et désirs, mais ne peut pas ne pas avoir foi en quelque chose, ne serait-ce qu'en lui-même.

3. De même, toute société tournée exclusivement vers la satisfaction des plaisirs matériels contribuera à accroître l'attention et les besoins de ses membres dans ces domaines. Le rappel et l'orientation de l'attention sur une chose particulière contribuent ainsi à renforcer le sentiment de besoin de cette chose en l'homme, d'où l'importance de la dimension religieuse de la société qui contribue à vivifier le rappel de la dimension religieuse de l'être humain.

4. A titre d'exemple, selon le maturidisme, école de théologie sunnite du Xe-XIe siècle, la foi consiste en une profession orale qui doit être accompagnée d'un assentiment intérieur. Pour l'ash'arisme, une autre école apparue durant les premiers siècles de l'islam, la foi repose avant tout sur l'assentiment intérieur sans entraîner nécessairement une soumission concrète. Les Mu'tazilites insistent quant à eux davantage sur le fait que la foi repose à la fois sur l'assentiment intérieur et la réalisation d'œuvres basées sur ces croyances.

5. Certains ont ainsi affirmé que la foi est un assentiment, qu'il soit accompagné ou non d'une obéissance au contenu de cet assentiment.

6. "La *taqwâ*, ou l'esprit de la religion et la piété selon le Coran, d'après le commentaire *Al-Mizân* de 'Allâmeh Tabâtabâ'i", *La Revue de Téhéran*, no. 70, septembre 2011.

7. Voir 6:125: "*Et puis, quiconque Dieu veut guider, Il lui ouvre la poitrine à l'islam. Et quiconque Il veut égarer, Il rend sa poitrine étroite et gênée, comme s'il s'efforçait de monter au ciel.*"

8. Ibid.

9. A l'inverse, les actes des croyants sont décrits ainsi: "*Et ceux qui dépensent leurs biens cherchant l'agrément de Dieu et bien rassurés (de Sa récompense), ils ressemblent à un jardin sur une colline. Qu'une averse l'atteigne, elle double ses fruits*" (2:265).

10. Voir également: "*Et ceux qui croient en Dieu et en Ses messagers et qui ne font de différence entre ces derniers*" (4:152).

Sources:

- Seyyed Mohammad-Hossein Tabâtabâ'i, *Tafsir al-Mizân*, vol. 1, 5, 6, 7, 10, 11, 12 13, 15, 16, 18 et 19, traduction persane de Seyyed Mohammad Bâqer Moussavi Hamedâni, Daftar-e enteshârât-e eslâmi, Qom, 25e éd., 1387 (2008).
- 'Allâmeh Seyyed Mohammad-Hossein Tehrânî, "Ta'thir-e namâz dar âmorzesh-e gonâhân" (L'influence de la prière dans le pardon des péchés), transcription du prêche du 12e jour du mois de Ramadan 1392 de l'Hégire (20 octobre 1972), Mosquée Qâ'em, Téhéran.
- 'Allâmeh Seyyed Mohammad-Hossein Tabâtabâ'i; Ostâd Shahid Mortezâ Motahhari, *Osoul-e falsafeh va ravesh-e reâlism*, vol. 5, Téhéran, Sadrâ, 11e éd, 1386 (2007).
- Marie-Thérèse Urvoy, "Foi et infidélité", in Mohammad Ali Amir-Moezzi, *Dictionnaire du Coran*, Bouquins, Robert Laffont, 2007, pp. 347-349.

Un regard sur l'*Historikerstreit* ou la querelle des historiens allemands sur le nazisme

Behdâd Ostowân

Deux groupes d'historiens allemands ont lancé une querelle historiciste durant les années 80 (1986-1989). La querelle a commencé avec la publication d'un article intitulé «Le passé qui ne veut pas passer» par l'historien Ernst Nolte. Dans cet article, Nolte présente une nouvelle théorie selon laquelle le génocide nazi serait une réaction aux crimes de guerre des bolcheviks assistés par les Juifs. Cette thèse, nommée «thèse fonctionnaliste», est partagée par d'autres historiens tels que Hildebrand, Stümer et Hilberg. Jürgen Habermas, philosophe allemand, répond quant à lui à Nolte en s'appuyant sur la thèse intentionnaliste. Les partisans de cette thèse recherchent les causes de «la solution finale» dans des idées conçues longtemps avant le génocide. La diversité des enjeux historiques, politiques et philosophiques d'un côté et la question du totalitarisme en Allemagne nazie et le génocide des Juifs de l'autre sont des raisons qui ne laissent pas le public indifférent à la querelle des intellectuels allemands sur le nazisme.

Nous pouvons relever trois exemples de génocides pendant la première moitié du XXe siècle dans un cadre géographique restreint: le génocide des Juifs en Allemagne, le génocide stalinien en Union Soviétique, et le génocide des Arméniens par les Turcs. Les origines de ces crimes contre l'humanité ont-elles certaines similarités? Quelles sont les ressemblances et les différences de ces génocides? La comparaison de ces crimes donne-t-elle certains résultats?

Les articles polémiques des historiens allemands sur ce sujet sont nombreux. D'une part, certains estiment qu'une comparaison entre le génocide juif et le génocide soviétique perpétré par le régime de Staline peut remettre en question la singularité du comportement du régime nazi. D'autre part, certains historiens comme Klaus Hildebrand estiment qu'«*en ne posant pas certaines questions, nous pratiquons une autocensure: c'est nous interdire de comparer la capacité d'extermination du communisme et du national-socialisme, ou de rechercher dans l'histoire les traces de modèles du «génocide juif*.»[1]

Un groupe d'historiens voit plutôt certaines ressemblances entre le régime stalinien et le régime nazi. Par exemple, Alain Besançon croit que la volonté d'anéantir une pseudo-classe (en Russie) n'est pas moins sérieuse que la volonté d'anéantir une pseudo-race (en Allemagne et en Turquie). Mais les avis d'Eberhard Jäckel, d'Habermas et de quelques autres sont plutôt proches de celui de Raymond Aron et s'appuient principalement sur la singularité du génocide nazi.

Les Allemands supportaient difficilement la défaite amère de la guerre, et s'efforçaient de reconstruire l'identité et la dignité nationales allemandes. Parmi eux, un historien libéral allemand, Andreas Hillgruber, alors peu suspect de sympathie pour le nazisme, posa implicitement la question d'une nostalgie politique de l'identité nationale perdue dans son livre polémique *Une double disparition*: *la destruction du Reich allemand et la fin du judaïsme européen.* Le titre seul de cet ouvrage créa une polémique en inférant une intention de minimiser le crime nazi en employant le terme de «fin» pour le judaïsme et de «destruction» au sujet du IIIe Reich. Ainsi, comme d'autres historiens, Habermas estime que «*s'il faut éviter à tout prix que disparaisse la culpabilité allemande, ce n'est pas seulement parce que la banalisation du nazisme possède en elle-même quelque chose*

d'intolérable, mais aussi parce que cette culpabilité est la seule chance pour l'Allemagne d'extirper son principal démon.»[2] Selon Habermas, l'historien Hillgruber essaie de décrire l'évènement selon le point de vue des soldats courageux, des populations désespérées, mais aussi des dignitaires confirmés du parti nazi. L'essentiel de la querelle opposant les «intentionnalistes» et les «fonctionnalistes» réside dans les thèses de l'historien et philosophe allemand Ernest Nolte, ancien élève et disciple de Heidegger.

Ernst Nolte estime que le national-socialisme allemand est tel «*un passé qui ne veut pas passer*» qui, en refusant de disparaître, devient de plus en plus présent. Pour cet historien, c'est le souvenir de la «solution finale» qui empêche l'oubli de ce passé. Il présente à l'appui de sa thèse deux arguments: premièrement, selon lui, l'expression «culpabilité des Allemands» répond à la «culpabilité des Juifs», un des arguments centraux du national-socialisme. Deuxièmement, se concentrer sur la «solution finale» permettrait de détourner l'attention d'autres réalités importantes, telles que l'élimination des «vies indignes d'être vécues» ou le traitement infligé aux prisonniers de guerre russes. Nolte essaie donc d'introduire quelques notions destinées à suggérer dans quelle perspective ce passé doit être considéré. Il donne l'exemple de Von Scheubner-Richter, l'un des proches collaborateurs d'Hitler, qui fit tout pour s'opposer aux autorités turques lors du génocide des Arméniens par les Turcs au début du XXème siècle. D'après Nolte, le Goulag pourrait être à l'origine d'Auschwitz, puisque les nazis se voyaient en tant que victimes d'un bolchevisme judaïsé. Tout en mentionnant qu'aucun assassinat ne peut en justifier un autre, il estime donc qu' «*il n'en demeure pas moins que l'on s'égare profondément à considérer un seul assassinat et un seul assassinat de masse sans vouloir tenir compte de l'autre, et qu'il existe vraisemblablement entre eux un lien de causalité.*»[3] Ainsi, l'un des points qui l'intéresse le plus, de même qu'un autre historien allemand,

> Nolte présente une nouvelle théorie selon laquelle le génocide nazi serait une réaction aux crimes de guerre des bolcheviks assistés par les Juifs. Cette thèse, nommée «thèse fonctionnaliste», est partagée par d'autres historiens. Jürgen Habermas, philosophe allemand, répond quant à lui à Nolte en s'appuyant sur la thèse intentionnaliste. Les partisans de cette thèse recherchent les causes de «la solution finale» dans des idées conçues longtemps avant le génocide.



Michael Stürmer, est la question de savoir dans quelle mesure la Seconde Guerre mondiale était la guerre d'Hitler et dans quelle mesure elle était celle de la population allemande. Déjà, Hillgruber avait établi une distinction très nette entre l'euthanasie des cent mille malades mentaux et le génocide des Juifs, mais il estimait que «*Hitler qui est reconnu comme le seul instigateur et l'unique responsable, à la fois, de l'idée et de la décision de la «solution finale» n'explique tout de même pas l'exécution elle-même, ni surtout le fait effrayant que l'essentiel de la population ait assisté à tout cela sans bouger*.»[4]

Tout en mentionnant qu'aucun assassinat ne peut en justifier un autre, il estime donc qu' *«il n'en demeure pas moins que l'on s'égare profondément à considérer un seul assassinat et un seul assassinat de masse sans vouloir tenir compte de l'autre, et qu'il existe vraisemblablement entre eux un lien de causalité.»*

Ceci dit, Hillgruber – que certains considèrent comme un révisionniste - défend la position de Nolte et d'autres historiens comme Hildebrand et Stürmer. Certes, il souligne le caractère unique du régime nazi mais affirme que tous les régimes, toutes les époques et tous les évènements de l'histoire sont uniques. Il pense cependant qu'en histoire, tout événement est comparable à un autre. Il compare ainsi la Russie bolchevique avec l'Allemagne nazie et écrit: «*L'assassinat en masse des koulaks au début des années trente, des cadres de l'Armée rouge en 1937-1938, des officiers et des nobles polonais qui tombèrent dans les mains des Soviétiques en 1939, n'est pas qualitativement différent du génocide sous le IIIème Reich. Dans les deux cas, une simple distinction entre les hommes sur la base de la race ou de l'idéologie de classe a entraîné leur assassinat.*»[5]

Le concept de totalitarisme, qui considère le nazisme et le stalinisme comme deux régimes identiques, n'est pas en cause ici, mais son usage peut déculpabiliser l'Allemagne. Deux éléments peuvent mettre l'historiographie au service d'une finalité politique: la négation de la singularité du nazisme, et la question de l'identité nationale. Il n'est pas difficile de distinguer la nature totalitaire du régime nazi ou du régime stalinien. Selon Arendt, dans les idéologies au service du nazisme et du stalinisme, la notion de loi change de place. «*Au lieu de former le cadre stable, où les actions et les mouvements humains peuvent prendre place, celle-ci devient l'expression du mouvement lui-même.*»[6]

Mais pour distinguer la différence entre le nazisme et le stalinisme, il faut les observer dans une perspective plus large. Certains historiens comme Raymond Aron voient une différence majeure entre le régime stalinien et le régime nazi. Aron écrit à ce propos: «*La différence est essentielle à cause de l'idée qui anime l'une et l'autre entreprise; dans un cas, l'aboutissement est le camp de travail, dans l'autre la chambre à gaz. Dans un cas, est à l'œuvre la volonté à construire un régime nouveau et peut-être un homme nouveau par n'importe quels moyens; dans l'autre cas, une volonté proprement démoniaque de destruction d'une pseudo-race.*»[7]

Michael Stürmer est d'un avis différent. Il estime que les Allemands avaient moins conscience d'eux-mêmes et de leur dignité, et que cet état a conduit à un bouleversement des valeurs chez eux. Ainsi, la montée au pouvoir des nazis

et d'Hitler serait le résultat des crises et des catastrophes que la nation allemande a subies, puisque ces crises ont poussé cette dernière à anéantir toute tradition au profit de la modernité entre 1914 à 1945. On peut dire à propos de l'avis de cet historien que les politiques mises en œuvre par Adenauer pour la «voie allemande», dans l'Allemagne divisée d'après-guerre, sont également à prendre en considération dans ce contexte; c'est-à-dire que l'on pourrait affirmer que chaque génération allemande a une vision différente du passé et de l'avenir. Stürmer, qui se soucie moins de l'identité individuelle que de l'intégration communautaire, estime ainsi que: «*La recherche de l'histoire perdue ne correspond pas à une soif abstraite de culture: elle a une légitimité morale et est une nécessité politique. Car il y va de la continuité intérieure de la République allemande et de sa fiabilité en politique extérieure. Tout est possible dans un pays sans mémoire.*»[8]

En Turquie, les Jeunes Turcs ont planifié le génocide des Arméniens avec pour objectif la turquification de l'Anatolie, c'est-à-dire avec une vision marquée par une idéologie radicale. Le marxisme et le fascisme sont également deux idéologies ayant dominé la Russie et l'Allemagne à une période où les génocides ont causé la mort de millions de personnes. Dans tous les cas, l'effort pour l'élimination d'une pseudo-race ou d'une pseudo-classe est l'un des résultats de l'application de ces idéologies. Malgré certaines similarités, la comparaison de ces crimes ou la recherche des éléments à l'origine de l'une de ces idéologies dans l'autre ne peut nous aider. C'est du moins l'argument qu'avancent des penseurs ou historiens tels que Habermas, qui sont opposés à une telle comparaison. Habermas écrit à ce propos: «*Les crimes nazis perdent leur singularité dès l'instant où l'on fait en sorte de les comprendre comme une réponse aux menaces d'anéantissement (toujours existant) venant des bolcheviques.*»[9] La théorie d'Ernst Nolte publiée dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* dans le cadre d'un article intitulé "Die Vergangenheit, die nicht vergehen will"[10] («Le passé qui ne veut pas passer»), a ainsi suscité une réponse de la part de Jürgen Habermas dans le journal *Die Zeit*.

Stürmer, qui se soucie moins de l'identité individuelle que de l'intégration communautaire, estime ainsi que: «*La recherche de l'histoire perdue ne correspond pas à une soif abstraite de culture: elle a une légitimité morale et est une nécessité politique. Car il y va de la continuité intérieure de la République allemande et de sa fiabilité en politique extérieure. Tout est possible dans un pays sans mémoire.*»

Selon l'historien Hildebrand, la comparaison de la capacité exterminatrice du régime nazi avec celle du régime soviétique permet de comprendre la violence indéniable des idées parvenues au pouvoir. Ainsi, la dictature d'une race ou d'une classe munie d'une idéologie peut commettre de tels actes. Mais pour lui, cela ne signifie pas qu'on peut oublier le rôle de la société. Certains historiens essaient de maximiser le rôle d'Hitler pour minimiser le rôle de la société. K.E. Jeismann écrit: «*Plus le rôle de Hitler et de son système de domination sera grand, et plus la société allemande sera excusable.*» Cependant, d'autres essaient d'argumenter d'une façon différente, comme Léon Poliakov qui condamne le travail de Nolte en affirmant: *«On trouve*

chez Nolte les germes d'une renaissance du mythe de Hitler et d'une légitimation du national-socialisme comme seule forme efficace de lutte contre le marxisme. Hitler est présenté comme le premier héros, national et international, de la lutte contre le bolchevisme mondial juif.»[11]

Malgré certaines similarités, la comparaison de ces crimes ou la recherche des éléments à l'origine de l'une de ces idéologies dans l'autre ne peut nous aider. C'est du moins l'argument qu'avancent des penseurs ou historiens tels que Habermas, qui sont opposés à une telle comparaison. Habermas écrit à ce propos: «*Les crimes nazis perdent leur singularité dès l'instant où l'on fait en sorte de les comprendre comme une réponse aux menaces d'anéantissement (toujours existant) venant des bolcheviques.*»

Les historiens intentionnalistes soulignent qu'un aspect des génocides n'a pas été considéré par Hillgruber. Ce qui s'est passé en Russie soviétique dans les camps de redressement par le travail et dans le cadre du système concentrationnaire et répressif de l'Union soviétique se passait sous les ordres de Staline, chef d'un système totalitaire, et ce système n'avait pas de base sociale historique en Russie, ceci alors que l'on peut rechercher l'une des origines du génocide des Juifs durant l'ère nazie dans l'antisémitisme qui existait en Europe et dans le monde entier depuis longtemps, de la même façon que l'on peut retrouver des traces d'une haine ancestrale des Turcs envers les Arméniens. «*On retrouvait une certaine continuité entre l'antisémitisme antique, l'antisémitisme médiéval et l'antisémitisme moderne, puisqu'au-delà des formes éminemment variables leur point commun serait un complexe idéologico-affectif beaucoup plus profondément ancré que l'on imagine dans les profondeurs du ratio occidental.*»[12] L'antisémitisme existe encore chez les extrémistes néonazis - de même que les menaces anti-arméniennes existent encore chez les extrémistes Turcs en Turquie et en Azerbaïdjan. Dans cette perspective, l'assassinat en masse des koulaks en Russie soviétique est totalement différent du génocide commis sous le IIIe Reich en Allemagne.

Pour Jürgen Habermas, le point de départ de cette querelle historiciste a été la visite du président américain Ronald Reagan au cimetière militaire de «Kolmeshöhe » à Bitburg. Habermas a estimé que cette visite a donné aux Allemands l'impression qu'ils avaient été du bon côté dans le combat contre le bolchevisme. Pour Habermas, c'est aux Allemands de maintenir la mémoire de la souffrance des gens qui ont été assassinés par le régime nazi. Il dit ainsi: «*La période nazie nous bloquera d'autant moins que nous la considérons sereinement comme le crible par lequel devra passer la substance culturelle assumée de notre plein gré et en toute conscience.*»[13] Habermas estime ainsi qu'accepter la responsabilité historique du nazisme constitue une étape nécessaire au développement des traditions et de la culture allemandes. Il condamne ceux pour qui une vision positive de la nation allemande – la question de production d'image historique pour le public ayant une valeur simplement politique – ne se conçoit que dans une interprétation partielle de l'histoire du nazisme. C'est pourquoi pour lui, le point de vue de la théorie fonctionnaliste n'est pas acceptable, de même qu'en se concentrant

sur Hitler ou sur sa vision du monde, on s'éloigne du caractère scientifique de l'Histoire.

Finalement, la théorie «fonctionnaliste» de Nolte, qui estime que la cause de la «solution finale» est à retrouver dans la menace bolchevique et que le comportement du régime nazi était une réaction défensive contre le génocide de la classe bourgeoise dans le système stalinien du Goulag, est souvent accusée de chercher à blanchir les souvenirs de la période nazie. Les intentionnalistes estiment ainsi que certes, la comparaison de ces génocides n'est pas illogique, mais qu'il n'y a aucune échelle pour mesurer le degré d'importance d'un crime et le comparer à un autre crime. Car chaque évènement est singulier. Pour les intentionnalistes, le génocide de la classe bourgeoise en Russie soviétique ou l'acte génocidaire des Khmers rouges au Cambodge ont eu lieu dans le cadre d'un régime totalitaire et n'ont pas de passé historique ou d'origine dans les pays où ils ont eu lieu. Ceci alors que l'on pourrait rechercher l'une des origines du génocide des Juifs en Allemagne dans la société allemande et même retrouver des traces des idéologies antisémitiques dans les ouvrages de penseurs et philosophes allemands de renom, tels que John Gottlieb Fichte et son disciple Hegel. Ainsi, la comparaison entre le génocide des Juifs en Allemagne et le génocide d'une classe sociale en URSS ne montre pas qu'ils sont similaires. Il est impossible de tout généraliser en histoire. L'extermination des Juifs par les nazis pendant la Seconde Guerre mondiale a de nombreuses causes, parmi lesquelles l'histoire de l'antisémitisme en Europe. Il reste à étudier les raisons sociales qui provoquèrent le génocide des Juifs après l'arrivée au pouvoir d'un régime totalitaire nazi en Allemagne. ■

La théorie «fonctionnaliste» de Nolte, qui estime que la cause de la «solution finale» est à retrouver dans la menace bolchevique et que le comportement du régime nazi était une réaction défensive contre le génocide de la classe bourgeoise dans le système stalinien du Goulag, est souvent accusée de chercher à blanchir les souvenirs de la période nazie.

---

1. Klaus Hildebrand, *Devant l'histoire*, Cerf, Paris, 1988, p.71.
2. Luc Ferry, préface de *Devant l'histoire*, Cerf, Paris, 1988, p. XIV.
3. Ernst Nolte, cité dans *ibid.* 1988, p. 34.
4. Jurgen Habermas, cité dans *ibid.*, p. 51.
5. Andreas Hillgruber, cité dans *ibid.*., p. 196
6. Hannah Arendt, *Le Système totalitaire*, Seuil, Paris, 1982, p. 209.
7. Raymond Aron, *Démocratie et Totalitarisme*, Gallimard, Paris, 1965, p. 302.
8. Michael Stürmer, cité dans *Devant l'histoire*, p. 27.
9. *Ibid*., p. 54.
10. http://www.hdg.de/lemo/html/dokumente/NeueHerausforderungen_redeNolte1986/index.html
11. Léon Poliakov, *Histoire de l'antisémitisme*, Seuil, Paris, 1991, p. 43.
12. Yves Chevalier, *L'antisémitisme*, Cerf, Paris, 1988, p. 43.
13. Jürgen Habermas, cité dans *Devant l'histoire*, pp. 205, 206.

Bibliographie:

- Aron, Raymond, *Démocratie et Totalitarisme*, Gallimard, Paris, 1965.
- Arendt, Hannah, *L'impérialisme*, Seuil, Paris, 1982.
- Charland, Roger, *Devant l'histoire. Les documents de la controverse sur la singularité de l'extermination des Juifs par le régime nazi*, coll. «Passages», Cerf, Paris, 1988.
- Chevalier, Yves, *L'antisémitisme*, Cerf, Paris, 1988.
-Forges, Jean-François, *Eduquer contre Auschwitz*, ESF Editeur, Paris, 1997.
- Poliakov, Léon, *Histoire de l'antisémitisme*, Seuil, Paris, 1991.
- Redeker, Robert, *Un autre révisionnisme?*, Les Temps Modernes, n.596, novembre-décembre 1997.

Source de la photo:
- http://www.hdg.de/lemo/html/dokumente/NeueHerausforderungen_redeNolte1986/index.html
- http://www.martinfrost.ws/htmlfiles/holocaust.html

«J'erre en l'immense, j'erre en moi-même»

Exposition de Jean-Pierre Brigaudiot, Téhéran, Galerie Seyhoun, 18-30 octobre 2013

Présentation et entretien:
Shahâb Vahdati

La galerie d'art Seyhoun a organisé du 18 au 30 octobre une exposition de Jean-Pierre Brigaudiot, un artiste français qui utilise et croise plusieurs médias: la poésie, celle qu'il écrit, la peinture, la photographie et la vidéo. Ces croisements permettent à son imaginaire de se développer pleinement, entre silence, murmure, lecture et perception visuelle, en des œuvres où ce qui est écrit est autant à lire qu'à contempler, où le texte est peinture ou bien photo ou bien encore mouvement des images lorsqu'il s'agit de vidéo. Avec la vidéo, les poèmes défilent et s'évaporent, lus, pour le persan, par Iraj Mortazavi, pour le français, par Jean-Pierre Brigaudiot lui-même, sur un fond discret de musique baroque, celle de Monteverdi. Le déroulement du texte invite à la rêverie, à perdre le sens des poèmes pour regarder les lettres et les mots dont la plasticité est rehaussée par des choix colorés et textuels. C'est ainsi, comme l'a écrit Jean-Pierre Brigaudiot, «que les mots s'enchantent et s'illuminent». Pour ce qui est de la photo, les poèmes sont pris dans l'alchimie des tirages argentiques et côtoient des images d'objets choisis comme quelconques, «petites choses à peine visibles» du monde ordinaire, modestes et cependant doués d'un pouvoir d'émotion, en tout cas pour l'artiste. La peinture quant à elle, déploie le poème sur la toile, les lettres y sont rehaussées de couleurs qui génèrent un chatoiement dont on peut se délecter jusqu'à oublier, ici aussi, le sens du poème.

Globalement, ce que propose Jean-Pierre Brigaudiot est de partager du rêve, de rêver le monde au-delà de ce qu'il est ou avant qu'il ne soit ce qu'il est, «informe» ou à peine formé, en un espace mental où les mots peinent à dire les choses. Ici la poésie échappe à ce que Bachelard appelait *les prosodies autoritaires* et vogue, avec des ailes d'albatros, comme disait Baudelaire, dans «l'Apesanteur de l'informulé»...ou de l'informulable. Et pour comprendre Brigaudiot, il faut tenir compte de la terrible emprise de la civilisation moderne qui dissout volontiers les identités et à laquelle la poésie, le rêve permettent d'échapper en une «dérivation du sens jusqu'à l'assoupissement du rêve», jusqu'«au-delà des horizons obliques» vers une paix intérieure.

L'entretien qui suit a été réalisé lors de cette exposition à Téhéran.

Monsieur Brigaudiot, votre mode d'expression artistique croise plusieurs médias où le langage, l'écriture poétique prennent un nouvel envol en un espace où ils «s'enluminent et s'illuminent» du fait de la plasticité que leur donnent peinture, photo et vidéo. Dès lors, qu'en est-il du sens des mots de la poésie, puisque, vous le dites, celle-ci est autant à voir qu'à lire?

Ces œuvres veulent donner une autre dimension à la poésie en enduisant les lettres de peinture, de couleurs ou en jouant des possibilités de l'ordinateur lorsqu'il s'agit des textes mis en photo ou bien encore lorsqu'il s'agit de la vidéo. Ainsi, la poésie telle qu'elle advient offre plusieurs possibilités d'appréhension, entre lire et contempler le signe ou entendre le chant des mots.

Pensez-vous que votre œuvre est une redéfinition de la poésie comme il en fut antérieurement avec celle de la seconde moitié du XIXe siècle?

Je n'ai nulle prétention en ce sens mais je crois cependant que l'écriture même de la poésie, lorsqu'elle

échappe aux écoles et aux dogmes, contribue toujours, peu ou prou, à la redéfinir. Même si on écrit des alexandrins, le fait de les écrire aujourd'hui implique une certaine nouveauté car nul ne pense comme ont pensé les poètes des siècles antérieurs. La poésie que j'écris reflète ma culture poétique mais aussi ma culture en général, reflet qui peut être adhésion ou rejet; en tout cas, je la pense comme actuelle, contemporaine et riche de la poésie qui va de la fin du XIXe siècle à celle qui n'en finit pas de s'écrire et que je n'ai évidemment pas fini de lire. Ce background prend donc en compte une série de révolutions de la poésie, avec par exemple, Dada, le Lettrisme, le déconstructionnisme, et la poésie dite expérimentale. Pour moi, cette écriture revêt un caractère de recherche, de quête de soi et de l'autre; et sans doute que mon parcours d'universitaire joue ici un rôle.

Votre œuvre est-elle traduisible, compte-tenu de, notamment, sa picturalité ou de l'usage du médium vidéo? Est-ce que sa transposition dans une autre langue que le français génère une nouvelle et autre œuvre?

Avec Iraj Mortazavi nous avons décidé, en toute conscience, d'échapper à la traduction «technique» et donc **d'interpréter** les poèmes, comme on interprète une partition musicale ou une pièce de théâtre. Iraj a exprimé en toute sincérité un ressenti et il l'a fait à ma demande, parce qu'il est de langue maternelle persane, parce qu'il a une grande culture littéraire et générale. Cette aventure a commencé l'an passé avec l'exposition de la galerie Silkroad de Téhéran; nous avions convenu avec la

Pour moi, cette écriture revêt un caractère de recherche, de quête de soi et de l'autre.



▲ *J.P. Brigaudiot. Poème et photo, sans titre, tirage argentique 40x60 cm. Pièce unique.*



▲*Détail. Peinture acrylique sur toile . 2013*

galeriste que je ferais une démarche vers le public iranien afin qu'il accède au sens de ma poésie et pas seulement à ses formes. Dès lors, j'ai fait appel à Iraj et le retour positif du public de cette exposition de 2012 m'a convaincu de la capacité d'Iraj de mettre ma poésie en langue persane sans que cela ne devienne une aberration comme le sont trop souvent les traductions de poésie.

Dans ce jeu, Iraj n'est pas l'artiste, il est un partenaire précieux qui me donne mes poèmes tels qu'il les a compris et surtout ressentis. Dès lors, je mets ces poèmes en scène et en page avec ces mots que je ne peux comprendre et avec d'autres partenaires iraniens qui tapent les poèmes selon des typographies choisies, ou impriment ceux-ci sur le tableau avec des pochoirs que j'ai fait réaliser.

Comment la poésie picturale ou photographique permet d'échapper aux dogmatismes et à l'académisme?

La question ne se pose même pas. Toute ma démarche artistique, depuis des décennies, est empreinte d'un esprit d'indépendance et de liberté. Donc,par nature, elle n'est ni pesante de dogmatisme, ni n'adhère à aucune école constituée, ni académique dans le sens où elle respecterait des règles préalablement énoncées et institutionnalisées. C'est une question *d'idéologie* de l'art, de représentation de ce que peut être celui-ci: pour moi une quête sans fin, une expérience, un mode de vie. Même si, évidemment je ne sais pas et ne saurai jamais ce qu'est l'art puisque je pense qu'il est toujours à créer, à inventer, autre que ce qu'il a pu être.

Est-ce qu'on peut établir un lien entre votre travail et celui des surréalistes?

Oui par certains aspects dont la dimension onirique, mais je m'en démarque puisque le côté laborieusement descriptif et énumératif de beaucoup d'œuvres d'artistes surréalistes me semble avoir relevé d'une nécessité conjoncturelle, celle de changer la poésie et la peinture, alors que dans mes œuvres, la description et l'automatisme sont quasiment absents. Et puis avec le recul que donne le temps passé, le surréalisme semble s'être encombré de bien trop de règles intangibles, par exemple celles imposées par son pape, André Breton, comme celles que mettaient en place les uns et les autres, tels Dali ou Delvaux. Donc, je n'adhère à aucun mouvement, à aucune tendance, je veux férocement être libre et mon retour à la poésie, à celle que vous voyez dans l'exposition de Téhéran, m'a très vite donné le sentiment d'une immense liberté, bien davantage que je n'avais pu le ressentir lors de périodes où les indispensables dispositifs matériels encombraient des pratiques comme celle de la sculpture.

Dans votre poésie, vous parlez de la répétition de mots qui ne disent rien ou n'arrivent pas à dire des choses du monde, qui vont et viennent comme les vagues. Serait-ce un appel à ne considérer que la seule beauté du mot

en tant que signe plastique déconnecté du sens?

Il est difficile de répondre brièvement car cette question des mots «incertains» entretient des relations complexes entre sens, non-sens et plasticité. Freud parle, dans *La Gradiva de Jensen*, de la plasticité sonore, une autre plasticité que celle évoquée jusqu'à présent. La répétition est un outil dont la poésie se sert depuis toujours, pour le chant, pour le rythme. Car je crois que la poésie vient de très loin dans l'histoire de l'humanité. Chez moi, cette répétition c'est aussi le balbutiement des mots qui peinent à dire le monde, la douleur d'être au monde ou le bonheur, le merveilleux du monde. Répétition, chant intérieur mais aussi organisation visuelle du texte dans l'espace de la page, du tableau. Mais encore psalmodie au sens d'une religion de l'être au monde, comme la vague qui va, vient, revient. Répétition: gestion du temps de la lecture, évocation du temps humain, celui de la vie, des jours, des mois, des ans ou temps universel et conceptuellement inaccessible.

Roland Barthes trouve que le signe japonais est porteur de sens bien avant de renvoyer à ce qu'il représente. Est-ce que vos travaux nous feraient vivre un temps où une nouvelle forme de hiéroglyphe aurait des raisons de réapparaitre?

Ce serait dans mon œuvre actuelle une sorte de retour à une situation première, retour au signe linguistique comme image du réel, signe en rapport direct (et lisible) avec le réel. Je dirais peut-être un arrêt sur image, l'image-signe étant soulignée par sa plasticité, par sa couleur, sa texture, sa dorure, sa mouvance (dans la vidéo). Alors, il ne s'agit pas de nostalgie, mais de fascination, car en effet, l'écriture me fascine, celle des textes fondateurs du bouddhisme que j'ai pu voir en Corée, celle des manuscrits arméniens au musée de l'église arménienne d'Ispahan, mais aussi celles des publicités dans la presse ou dans les rues de Téhéran. L'intelligence humaine et l'écriture qui la reflète me fascinent et c'est sans doute en ce sens que dans mon œuvre actuelle je la surligne, la souligne, la rehausse, l'enlumine et l'illumine.

> Ce que j'écris comme poésie se situe hors fonctionnalité. Cette poésie est avant tout art, un acte de partage, partager quelque chose avec autrui en une sorte de rêverie qui mène au-delà d'un quotidien souvent bien difficile, au-delà de la condition humaine.

Peut-on lier ce travail à l'écriture dont le but est de communiquer?

Je dirai que ce que j'écris comme poésie se situe hors fonctionnalité. Cette poésie est avant tout art, un acte de partage, partager quelque chose avec autrui en une sorte de rêverie qui mène au-delà d'un quotidien souvent bien difficile, au-delà de la condition humaine, au-delà du réel et du temps qui nous ronge, au-delà des vérités péremptoires et cependant éphémères.

En parlant des textes sacrés comme la Bible ou le Coran, vous dites que chaque lecture est un nouvel éclairage sur le contenu souvent exprimé par la calligraphie toujours présente dans le contexte oriental. Mais dans ces textes sacrés, la compréhension du texte se joue en partie au désavantage de la calligraphie qu'on est bien obligé d'oublier.

Si je réponds en considérant mon œuvre actuelle, elle n'est certes pas un des grands textes sacrés de l'humanité mais elle tend à fonctionner un peu comme eux fonctionnent lorsqu'ils sont

ou furent calligraphiés. Toute lecture de quelque texte que ce soit procède d'une herméneutique et donc chaque lecteur, lettré, savant ou homme de peu, reçoit le sens de ces textes selon ce qu'il est lui-même au moment où il lit. Henri Meschonnic dit que le poème lit son lecteur et j'adhère à cela. Tout texte, sacré ou pas, est interprétable selon différents points de vue, ceux-ci évoluant avec le temps, avec la culture de l'interprétant et parfois avec ses intentions préalables. Quant à la calligraphie, je l'ai mise en retrait, notamment dans ces œuvres en persan, au profit de la typographie. C'est un choix car dans ma démarche, la calligraphie persane, même celle pratiquée aujourd'hui, m'encombre par sa dimension lyrique qui est en contradiction avec ma poésie qui est «en prose» et repose sur un ici-maintenant extrêmement terre à terre mais qui cependant ne fait nullement obstacles aux envols métaphysiques.



▲ *Peinture acrylique sur toile, détail d'un poème. 2013*

Pourtant, la calligraphie qui figure peut induire le lecteur en erreur, d'où l'interdiction de l'image accompagnée du message divin dans certaines religions monothéistes.

Les religions monothéistes ont pris corps à des époques où l'immense majorité des peuples n'avaient pas accès à la lecture/écriture et je peux supposer que le lyrisme des calligraphies persanes simplement admirées, donc hors lecture, avait un pouvoir d'enchantement et de conviction qui, combiné à la parole dite par les gens de religion, compensait le non savoir lire et laissait la foi se développer. Avec la chrétienté, la calligraphie est absente des églises, mais la sculpture et la peinture sont là, commentaires édifiants des textes sacrés et destinés aux illettrés.

En Iran, la poésie a souvent été accompagnée d'enluminures. Est-ce que votre poésie pourrait établir un pont entre votre civilisation et la nôtre?

Mon projet, avec cette exposition de Téhéran, ne saurait être aussi ambitieux. A un moment de ma carrière artistique, exposant bien loin de la France, j'ai ressenti le besoin de ne pas simplement montrer ce que je faisais dans mon atelier parisien mais de faire les œuvres sur place, compte tenu de ce que je percevais, compte tenu des moyens locaux et du contexte. Une manière d'être davantage en dialogue avec l'autre, l'étranger, celui dont je ne parlais pas la langue et que je

ne connaissais qu'à travers les discours des médias. Alors, l'an passé, pour l'exposition à la galerie Silkroad de Téhéran, j'ai réalisé des œuvres où ma poésie était transposée en persan. Avec cette exposition de 2013, je crois que je suis allé vraiment plus loin dans cette démarche de partage, je crois que je me suis approché davantage de l'écriture persane, et même, un peu à mon insu, d'une esthétique persane. C'est peut-être moi qui me suis apprivoisé ou ai avancé dans la connaissance d'une esthétique persane. Et, étonnamment, cette exposition à la galerie Seyhoun, comme la diffusion de la vidéo ont suscité un intérêt très vif, ce qui m'a profondément touché.

Comme la poésie est un espace de liberté qui remet en question sa définition établie, peut-on penser qu'elle est susceptible d'ouvrir le champ opératoire des arts visuels?

La poésie persane comme la poésie que nous avons connue en Europe dans les temps passés s'accompagnait bien souvent d'enluminures, parce que le livre était rare et que sa réalisation ne comptait guère le temps, parce que le livre était diffusé vers une élite. L'imprimerie puis l'outil informatique sont des modalités de diffusion de masse qui ont dépouillé le texte de sa mise en scène. Alors mon amour de l'écrit me conduit peu ou prou à l'enrichir de couleurs, de textures, d'espaces vacants, de signes typographiques extra linguistiques, à le dresser en tableau, en film.

Comment peut-on travailler le goût du public pour qu'il puisse accéder à l'art moderne?

Un travail de longue haleine! C'est vraiment une chance pour moi d'avoir vécu l'époque où le musée d'art est devenu un lieu de connaissance ouvert à presque tous. Le travail pédagogique conduit depuis quelques décennies est gigantesque; le musée, au-delà de choisir et collectionner, s'est donné pour mission d'expliquer et si possible de faire apprécier les différentes formes d'art à un maximum de citoyens. Et cette démarche institutionnelle, accompagnée de celle des galeries, a porté ses fruits. Pour moi, c'est un contre poison essentiel à l'immense vulgarité et bêtise des grands médias populaires. Et ce travail doit encore et encore se poursuivre.

> J'enlumine, j'illumine le texte et je le dresse dans l'espace psychologique du public afin que la poésie s'installe, prenne place ailleurs que dans l'intimité discrète du livre rare.

Lors de la création de vos œuvres, par exemple de poésie mise en peinture, est-ce que le rapport entre l'écrit et le plastique est calculé, intentionnel?

Les lettres sont déjà des objets plastiques dotés de formes et mon travail va hypertrophier cette plasticité des lettres, mais aussi procéder à leur mise en page dans l'espace d'inscription du texte, du tableau, de la photo, de l'écran. Cela correspond pour moi à des besoins ressentis, culturels (y compris mon savoir-faire) et plus ou moins explicites. Mais il y a aussi la mise en couleurs des lettres qui elle reste assez aléatoire, esthétique et sans symbolique particulière. Comme je l'ai écrit, j'enlumine, j'illumine le texte et je le dresse dans l'espace psychologique du public afin que la poésie s'installe, prenne place ailleurs que dans l'intimité discrète du livre rare. Tout ce travail que résume l'exposition est un travail de mise en forme, du texte, du tableau avec texte, de la photo, de l'œuvre vidéo. Mais comme toujours avec ce qui est art, il s'agit avant tout d'œuvres de l'esprit, un esprit libre qu'elles enchantent.■

Jean-Jacques Rousseau, le mal du siècle avant le siècle

Seyyed Rouhollâh Hosseini
Université Bâgher-ol-Oloum

La seconde moitié du XVIIIe siècle s'accompagne, dans le domaine littéraire, de caractères nouveaux qui s'opposent, par certains traits du moins, à la tradition classique. Mais ils sont peu répandus et trop mêlés au classicisme pour qu'on puisse les considérer comme une mode littéraire nouvelle.

L'insatisfaction de la tradition classique en France et l'épanouissement en Angleterre et en Allemagne d'une littérature extra-classique, préfigurent une nouvelle mode littéraire où une âme nouvelle se manifeste. Elle est faite avant tout de sentiments, c'est-à-dire qu'elle est sentimentale plus que rationnelle. Pour cette littérature, le cœur a autant de droits que la raison, et l'individu en a autant que la société; peut-être même plus. On appelle cette période de transition le préromantisme.

Pendant cette période, de grands écrivains ont su faire évoluer la sensibilité de leurs contemporains. La figure prédominante de ces artistes préromantiques est Jean-Jacques Rousseau. Le succès de *La Nouvelle Héloïse* (1761) démontre que Rousseau peut répondre aux vagues aspirations de ses contemporains.

Son cœur sensible et passionné, son âme tumultueuse et ardente se manifestent grâce à une écriture révélatrice. Il inaugure le préromantisme français si bien que la mélancolie qu'il exprime renvoie au thème romantique du mal du siècle. Les hommes de lettres condamnés à l'immobilisme social viennent à ressentir un sentiment de mélancolie et une profonde angoisse. Ils sont pris entre un passé disparu et un avenir imprécis, et le présent, pour eux, est une époque invivable.

Dans la préface de *La Confession d'un enfant du siècle*, Musset donne une analyse argumentative sur les caractéristiques du mal du siècle. Il conclut sur cette maladie par ces mots: «*Tout ce qui était n'est plus. Tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux.*» Le refus du passé, l'incertitude de l'avenir, le dégoût du présent, le désespoir, les passions sans objets, l'isolement et le désir de mort sont quelques traits de ce sentiment étendu au XIXe siècle.

Rousseau exprimait déjà ce sentiment amer. Nous étudierons ainsi, à titre de question principale, quelles sont les variantes de la thématique du mal du siècle repérables dans ses œuvres et dans ses pensées qui nous permettent de considérer Rousseau de ce point de vue particulier comme un précurseur des romantiques, un homme du mal du siècle avant le siècle. Et pour conclure, est-ce que ce grand sage pourrait nous présenter une solution, un refuge contre ce sentiment amer?

Le mal du siècle désigne une époque où la mélancolie et le désenchantement tourmentent les jeunes générations. C'est une maladie abominable, une maladie morale cependant sous-tendue par des raisons sociales. C'est un excès d'un cœur blessé, d'un esprit malade, d'une imagination qui reproduit les fantômes dont elle est obsédée. C'est le dégoût de tout, l'ennui de tout.

C'est un sentiment mêlé d'un état fugitif qui laisse le cœur inquiet et vide et qui fait regretter quelque chose avant ou désirer encore quelque chose après. Mais il n'est pas facultatif, il est obligatoire. L'homme n'a pas choisi. On a choisi pour lui et il ne lui reste qu'à se montrer égal à son destin. En tout cas, cet homme insatisfait est obligé de continuer ce chemin. De plus, il veut se montrer à la mesure de cette obligation, capable de combattre cette insatisfaction ou à vrai dire de combattre ce mal du siècle jusqu'à la victoire.

Sainte-Beuve décrit ce sentiment chez Rousseau avec sûreté: «*Les deux natures, celle de René*

[Chateaubriand] et celle de Rousseau, ont un coin de malade, trop d'ardeur mêlée à l'inaction et au désœuvrement, une prédominance de l'imagination et de la sensibilité...; mais des deux, Rousseau est le plus sensible, celui qui est le plus original et le plus sincère dans ses élans chimériques, dans ses regrets, dans ses peintures d'un idéal de félicité permise et perdue.»[1]

Rousseau, dans la plupart de ses œuvres, exprime son moi, son insatisfaction et son désespoir; aussi dans ses œuvres autobiographiques comme *Les Confessions, Les Dialogues* et *Les Rêveries du promeneur solitaire*, nous retrouvons beaucoup d'éléments relevant du mal du siècle. Il croit que toute sa vie est remplie de mélancolie, de rêves et de ce sentiment flou de ce mal. Il note sur une carte à jouer: «*Pour bien remplir le titre de ce recueil, je l'aurais dû commencer il y a soixante ans, car ma vie entière n'a guère été qu'une longue rêverie divisée en chapitres par mes promenades de chaque jour.*»[2]

La rêverie est un mot commun entre Rousseau et le mal du siècle. L'étymologie du verbe, *rêver*, indique "errer, hors de soi". Ainsi, se promener sans but et vagabonder équivalent à *rêver*. Pour lui ces deux états se confondent également. Il assure que sa vie entière a été une longue rêverie et aussi une longue errance. Il lui a toujours été impossible de se satisfaire du monde réel. Sa vie a toujours été double: celle qu'il vivait, et celle dont il rêvait: «*Ces feuilles ne seront proprement qu'un informe journal de mes rêveries. Il y sera beaucoup question de moi, parce qu'un solitaire qui réfléchit s'occupe nécessairement beaucoup de lui-même. Du reste, toutes les idées étrangères qui me passent par la tête en me promenant y trouveront également leur place.*»[3]

Cette âme inquiète sait d'avance que rien dans la réalité ne saurait répondre à l'infini de ses aspirations ou à la richesse de son imagination. Pour dissiper l'ennui, Rousseau se lance dans la rêverie. Détaché de tout, n'attendant plus rien des hommes, Rousseau s'interroge sur sa destinée et pose cette question: «Qui suis-je moi-même?» Ce n'est qu'en lui qu'il peut espérer trouver la consolation, l'espérance et la paix.

Rousseau inaugure le préromantisme français si bien que la mélancolie qu'il exprime renvoie au thème romantique du mal du siècle. Les hommes de lettres condamnés à l'immobilisme social viennent à ressentir un sentiment de mélancolie et une profonde angoisse. Ils sont pris entre un passé disparu et un avenir imprécis, et le présent, pour eux, est une époque invivable.



Il faut qu'il se réfugie dans la douceur de converser avec son âme puisqu'elle est la seule que les hommes ne puissent voler. Ainsi, pour cet esprit sublime, pour cette âme inquiète, la rêverie est un refuge fiable et raisonnable. C'est un laisser-aller de l'esprit qui se poursuit passivement, sans diversion, sans obstacle. C'est un mode naturel de la pensée abandonnée à elle-même.

Selon Rousseau, «*l'objet de la vie humaine est la félicité*»[4] et on ne peut y parvenir que dans la solitude. Cet homme, qui affirme que «*tout me ramène à la vie heureuse et douce pour laquelle j'étais né*»[5], oppose ce bonheur à la vie en société; il cherche un bonheur que ni les vicissitudes, ni les avanies de toutes sortes ne pourraient troubler. Le secret du bonheur consiste à se replier sur soi, à se concentrer en soi pour éprouver son existence.

Cette âme inquiète sait d'avance que rien dans la réalité ne saurait répondre à l'infini de ses aspirations ou à la richesse de son imagination. Pour dissiper l'ennui, Rousseau se lance dans la rêverie. Détaché de tout, n'attendant plus rien des hommes, Rousseau s'interroge sur sa destinée et pose cette question: «Qui suis-je moi-même?» Ce n'est qu'en lui qu'il peut espérer trouver la consolation, l'espérance et la paix.

La thématique de la solitude comme une variante du mal du siècle constitue la seconde question de cet article. Conformément à Jean Starobinski, Rousseau «*cherche la solitude pour elle-même. La solitude est nécessaire parce qu'elle permet d'accéder à la raison, à la liberté et à la nature.*»[6] Rousseau n'a pas toujours fui les hommes mais il a toujours aimé la solitude. Il se plaisait avec les amis qu'il croyait avoir, mais il se plaisait encore plus avec lui-même. Il chérissait leur société, mais il avait quelquefois besoin de se recueillir, et peut-être eût-il encore mieux aimé vivre toujours seul que toujours avec eux.

Préférant l'isolement et la retraite, cette âme se réfugie dans la solitude, grâce à laquelle son imagination active remplace la morale de la raison par celle du cœur. Ce genre de solitude lui fait comprendre que tout dans la société est sacrifié au profit, peu importe que l'homme soit toujours plus malheureux. Le passé est passé, et le présent n'a rien de spécial. Peu à peu, une misère moderne saisit cette âme romantique qui ressent les attaques de cette maladie moderne qu'est la mélancolie.

La passion comme un autre aspect du mal du siècle sera notre troisième question. Une passion est un sentiment violent ayant pour l'étymologie le mot latin *patior*, c'est-à-dire souffrir. Pendant la période du classicisme, malgré la préférence de la raison au cœur, nous voyons des sentiments comme l'honneur, l'amour d'une femme aimée, l'amour de la patrie, etc., qui outrepassent et deviennent passions comme le *Cid* de Corneille ou le *Phèdre* de Racine.

Mais au temps des romantiques, où l'on assiste à la souveraineté du cœur et des émotions ardentes, on aperçoit chaque sentiment qui dépasse et se transforme en passion, surtout l'amour alors représenté comme une passion brûlante, destructive et sans issue.

Rousseau, annonciateur des romantiques, à l'âme inquiète dont la mélancolie est ardente et passionnée, isolé de la société, tourmenté par des passions sans objets, survit dans un monde de rêves. Ce préromantique livré à la passion

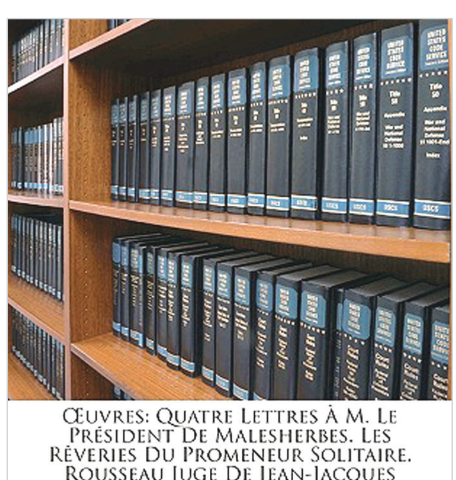
et à l'imagination, accroît sa torture morale par des visions accablantes.

Le sentiment de l'esprit sublime n'est pas satisfait de la vie commune. Un tel esprit a une âme inquiète, torturée par un besoin de s'abandonner à la violence des passions et se montre incapable de se fixer sur un objet. Quelque chose existe mais tout passe rapidement comme l'éclair, tout s'en va au néant et le sentiment de la fuite du temps renforce une vision pessimiste du monde. Rousseau déclare ses sentiments, ses opinions, quelque bizarres, quelque paradoxales qu'elles puissent être. C'est sa condition qui se contente d'être toujours extrême.

Les contradictions de Rousseau nous montrent bien clairement cette caractéristique de l'extrémité. Pierre Richard, dans son livre *Dialogues, Rêveries et Correspondances*, s'exprime ainsi à ce sujet: «*Il est actif, ardent, laborieux, infatigable; il est indolent, paresseux, sans vigueur; il est fier, audacieux, téméraire; il est craintif, timide, embarrassé; il est froid, dédaigneux, rebutant jusqu'à la dureté; il est doux, caressant, facile jusqu'à la faiblesse, et ne sait pas se défendre de faire ou souffrir ce qui lui plaît le moins.*»[7]

En un mot, Rousseau passe d'une extrémité à l'autre avec une incroyable rapidité. Il cherche la félicité suprême sans se souvenir qu'il est homme. Son cœur et sa raison sont incessamment en guerre et ses désirs sans bornes sont à la source de sa maladie qui est celle du mal du siècle.

Dans son imagination, il y a toujours un combat entre création et destruction. La création d'un monde imaginaire où Rousseau peut sentir le bonheur et le repos, et la destruction de ce même monde qui lui rappelle le complot des hommes. La peine et la douleur sont si profondes



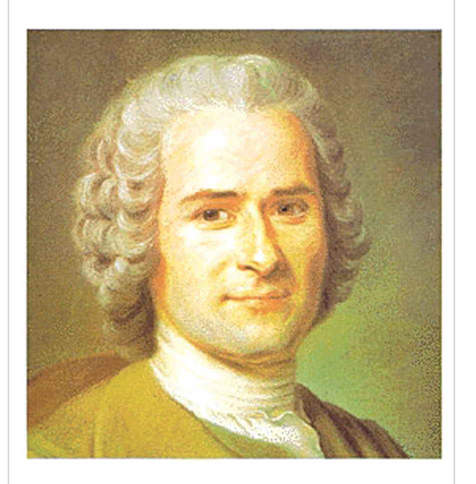
qu'elles deviennent passions et son imagination et sa rêverie accélèrent ce changement. L'imagination qui est toujours son refuge contre la mélancolie, contre le chagrin et contre le mal du siècle, devient son ennemi et crée seulement l'angoisse et l'inquiétude. Rousseau essaie, dans *Les Lettres à Monsieur de Malesherbes*, d'expliquer la raison du changement d'un sentiment en passion: «*L'extrême agitation que je viens d'éprouver vous a pu faire porter un jugement contraire; mais il est facile à voir que cette agitation n'a point son principe dans ma situation actuelle, mais dans une imagination déréglée, prête à s'effaroucher sur tout, et à porter tout à l'extrême.*»[8]

Cette transformation a pour cause une agitation provoquée par une imagination déréglée, elle n'est pas le résultat de sa situation personnelle mais la conséquence de la période où il vit en société. Nous revenons ici au point initial: chaque mal vient des autres et le vrai coupable est la société. Les maux de ce solitaire sont le fait de la société mais son bonheur est le sien.

Ainsi le seul refuge, le seul abri se trouvent-ils en soi-même. L'art d'être heureux dans ces conditions consiste pour Rousseau à écarter tous les obstacles pour céder à soi-même. Il faut se replier sur soi pour embrasser le repos et le bonheur et éviter le ravage des passions.

Ainsi la passion affirme-t-elle un pessimisme douloureux et déplaisant qui est la conséquence de l'opposition perpétuelle entre le moi et les autres, entre la volonté et la fatalité, entre la liberté et la captivité, et ce pessimisme généralisé, maladif n'apporte qu'un chagrin terne et obscur qui va jusqu'à une mélancolie brûlante annonçant celle de la génération du mal du siècle.

La plus grande caractéristique du mal du siècle, la désillusion, est sûrement le cadeau de la modernisation et de la civilisation. C'est le sentiment pénible et douloureux que tout se lasse et se brise. Il détruit tout aspect de l'espérance et de la vie. L'homme sensible souffrant des préjugés sociaux, se livre à la passion, à la solitude et à la désillusion. Le monde tel qu'il est, ou du moins tel qu'il est devenu entre les mains des hommes, n'est qu'un sujet d'amertume. Le bonheur n'existe plus et l'homme insatisfait ne le trouve nulle part, il a tout examiné et seul le dégoût de l'existence sera son lot. C'est peut-être, selon Charles Dédéyan, le final de l'adieu: «*Et à travers mainte détresse, nous allons vers le final adieu, vers l'adieu qu'est la mort.*»[9]





Rousseau se réfère beaucoup à cette caractéristique majeure du mal du siècle. Au livre neuvième des *Confessions*, il écrit: «*Je me vis déjà sur le déclin de l'âge, en proie à des maux douloureux et croyant approcher du terme de ma carrière sans avoir goûté aucun des plaisirs dont mon cœur était avide, sans avoir donné l'essor aux vifs sentiments que j'y sentais en réserve, sans avoir savouré, sans avoir effleuré du moins cette enivrante volupté que je sentais dans mon âme en puissance, et qui faute d'objet s'y trouvait toujours comprimée sans pouvoir s'exhaler autrement que par mes soupirs.*»[10]

Ailleurs, au livre douzième des *Confessions*, il parle de ce désenchantement amer qui produit en lui des persécutions et des angoisses: «*Dans l'abyme de maux où je suis submergé, je sens les atteintes des coups qui me sont portés, j'en aperçois l'instrument immédiat mais je ne peux voir ni la main qui le dirige ni les moyens qu'elle met en œuvre. L'approche et les malheurs tombent sur moi comme d'eux-mêmes sans qu'il y paraisse.*»[11]

Le commencement des *Rêveries du promeneur solitaire*, sombre et triste, accentue le thème du désespoir. A maintes reprises, Rousseau s'est senti seul, isolé, sans ami, sans parent, étranger dans le

monde où il vit, mais jamais la proclamation n'en a été plus douloureuse et plus poignante: «*Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même. Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime.*»[12] Charles Dédéyan croit que Rousseau à la fin de sa vie ne sent qu'une tristesse immense: «*Désormais il est impuissant à fixer son attention, à savourer la vie et à admirer. Quelque chose est mort en lui, ainsi le goût de vivre; telle est sa tristesse infinie.*»[13]

Contre cette désillusion et cette tristesse provoquées par la société, Rousseau choisit de s'enfuir et de s'isoler au lieu de la combattre. Il faut chercher dans la personne, dans le moi de Rousseau, ce besoin de l'isolement qui est lui-même l'une des caractéristiques du mal du siècle.

Rousseau présente la solitude comme un refuge contre le mal du siècle. Plus tard, ce grand philosophe conclut que la solitude ne peut pas être comme un asile sain et sauf car il ne peut chercher son vrai bonheur que dans la félicité publique. Il cherche donc un autre bonheur. L'imagination lui permet alors de refaçonner à son gré le souvenir qu'il conserve des êtres réels qu'il a connus et aimés ou même de créer l'image de ceux qu'il aime sans les connaître. Grâce à son imagination, il veut combattre le mal du siècle. Mais c'est un paradis artificiel et dangereux et sans doute il lui faut un jour s'en réveiller et juste à ce moment, le désespoir l'envahira entièrement.

Quand Rousseau parle de l'amour, il utilise des mots tels le bonheur et le plaisir; par conséquent, il le croit parfois comme une bonne protection. Cependant, même dans l'amour, l'insatisfaction et le désenchantement se font jour. Le bonheur est menacé, et le mal court du passé au présent, du présent à l'avenir. L'amour se manifeste comme une chose funeste qui punit quand il est bravé, qui poursuit quand il est craint; l'amour lui-même devient donc nuisible. Il est la cause primordiale de l'insatisfaction pour l'âme sensible. Il est vécu dans l'orage, et c'est l'amour même qui excite l'orage.

> La plus grande caractéristique du mal du siècle, la désillusion, est sûrement le cadeau de la modernisation et de la civilisation. C'est le sentiment pénible et douloureux que tout se lasse et se brise. Il détruit tout aspect de l'espérance et de la vie.

Rousseau devient passif et oisif mais il lui faut trouver une solution. Il s'occupe donc de l'écriture grâce à laquelle il peut se donner l'explication de son oisiveté. Cette ressource inépuisable atteste une force secrète, une puissance infinie de se reprendre au mal du siècle. Il croit qu'écrire n'est pas seulement un acte de réflexion, mais une reviviscence. A propos de cette question, Jean Louis Lecercle écrit: «*Chaque jour quand il a posé sa plume, il est peut être vrai qu'il retrouve la sérénité et ne pense plus à ses persécuteurs. Ce qui l'agite encore c'est que tout espoir n'est pas perdu.*»[14] Mais quand il pense à l'avenir, où sa postérité l'accusera, peut-être, d'avoir écrit une mauvaise œuvre, il désespère alors de l'écriture même.

Mais enfin, quel est l'abri assuré devant ce sentiment? Le sentiment de rêverie, de passion, de solitude et de désespoir, en un mot le sentiment du mal du siècle qui envahit les hommes de l'ère moderne. L'œuvre de Rousseau y répond ainsi: c'est dans la nature que la douceur de la mélancolie comme l'inquiétude de l'amour trouvent leur asile. Lorsque

Rousseau est lassé de tout, même de lui-même, il ne trouve que dans la nature une mère consolatrice: «*Alors, me réfugiant chez la mère commune, j'ai cherché dans ses bras à me soustraire aux attentes de ses enfants.*»[15] Pour les romantiques aussi, considérés comme les disciples de Rousseau, la nature est essentiellement bonne; plus l'homme se rapproche d'elle, plus il trouvera le bonheur et le calme. Aux yeux de Lamartine, la nature apaisante et amie fut toujours une grande consolatrice et il célèbre, dans le poème intitulé *Le Vallon*, la bonté et la paix: «*Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime; Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours; Quand tout change pour toi la nature est la même; Et le même soleil se lève sur tes jours.*»[16] L'âme de Rousseau trouve dans la nature un refuge calmant qui est loin des servitudes urbaines nuisibles au bonheur. La nature comme miroir de la sensibilité, refuge contre les duretés de l'existence et manifestation de la grandeur divine, permet à Rousseau d'exprimer ses rêveries ou ses réflexions.

Ce grand philosophe sait bien que Dieu seul peut jouir d'un bonheur absolu parce que le bonheur est un état trop constant, et l'homme est un être trop muable pour que l'un convienne à l'autre. Par conséquent, l'homme doit se contenter d'un bonheur relatif. Encore faut-il savoir créer les conditions qui le rendent possible et écarter de soi les obstacles qui bloquent la route. Devant le mal du siècle, il ne faut donc ni combattre, ni se résigner, ni s'enfuir, il faut jouir du mal du siècle au milieu du mal du siècle, et grâce à la nature et à notre propre nature qui est le retour au Créateur de la nature, nous pouvons y accéder. ■

---

1. Citation de Sainte-Beuve, *Les causeries du Lundi*, dans Charles Dédéyan, *Chateaubriand et Rousseau*, SEDEC, Paris, 1973, p. 66.
2. Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Livre de poche, Paris, 1972, p. 3.
3. *Ibid.* p. 10.
4. *Ibid.* p. 190.
5. *Ibid.* p. 132.
6. Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle,* éd. Gallimard, Paris, 1971, p. 62.
7. Pierre Richard, *Dialogues, Rêveries et Correspondances*, Librairie Larousse, Paris, 1938, p. 14.
8. Jean-Jacques Rousseau, *op.cit.,* p. 230.
9. Charles Dédéyan, *Rousseau et la sensibilité littéraire à la fin du XVIII siècle,* SEDEC, Paris, 1966, p. 190.
10. Jean- Jacques Rousseau*, Œuvres Complètes*, Editions du Seuil, Paris, 1971, p. 180.
11. *Ibid.,* p. 192.
12. Jean-Jacques Rousseau, *Op. cit.,* p. 3.
13. Charles Dédéyan, *Op. cit.,* p. 11.
14. Jean-Louis Lecercle, *Jean-Jacques Rousseau modernité d'un classique*, Larousse Universitaire, Paris, 1973, p. 220.
15. Jean-Jacques Rousseau, *Op. cit.,* p. 109.
16. Lagarde & Michard, *XIX siècle*, éd. Bordas, Paris, 1969, p. 97.

Références:

-Dedeyan, Charles, *Chateaubriand et Rousseau*, SEDEC, Paris, 1973.
-Dedeyan, Charles, *Rousseau et la sensibilité littéraire à la fin du XVIIIe siècle*, SEDEC, Paris, 1966.
-Lagard, André; Michard, Laurent, *XIXe siècle*, Bordas, Paris, 1969.
-Lecercle, Jean-Louis, *Jean-Jacques Rousseau, modernité d'un classique*, Larousse Université, Paris, 1973.
-Richard, Pierre, *Dialogues, Rêveries, Correspondances*, Librairie Larousse, Paris, 1938.
-Rousseau, Jean-Jacques, *Œuvres Complètes*, Editions du Seuil, Paris, 1971.
-Rousseau, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Livre de poche, Paris, 1972.
-Starobinski, Jean, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Editions Gallimard, Paris, 1983.

Esmâïl Fassih, écrivain majeur ou mineur?

Arefeh Hedjâzi

Esmâïl Fassih est l'un des écrivains contemporains les plus prolifiques d'Iran, s'inscrivant à la frontière entre la grande et la petite littérature. Autrement dit, la littérature «intellectuelle» influencée fortement par les écoles françaises, notamment le Nouveau Roman, l'engagement camusien ou sartrien, ou plus récemment, une littérature assez débridée, plus soucieuse de la forme que du contenu; et la littérature populaire, marquée par les clichés et les stéréotypes. Fassih est à mi-chemin entre ces deux littératures. Ceci est d'un côté le résultat de ce qui est effectivement une certaine faiblesse dans l'écriture, qui se montre dans la structure de ses romans ou dans son style, et de l'autre, le résultat de ses prises de position sociales et politiques, autrement sa neutralité et son désengagement volontaire.

Esmâïl Fassih, mort en 2009, est un écrivain difficile à classer littérairement, mais aussi socialement et politiquement. Il s'est toujours tenu loin des débats et du milieu littéraire, tant qu'il n'a même presque jamais accordé d'entretiens. Mais il a pourtant été régulièrement présent sur la scène littéraire iranienne depuis quatre décennies. Auteur prolifique, il a laissé une œuvre abondante, dont chaque ouvrage est comme la continuation du précédent, dans le sens où des personnages-pivots réapparaissent dans chaque roman et nouvelle.

Il est né en 1934 à Téhéran, dans le quartier de Darkhoungâh dans une famille où le père, commerçant et polygame, est aussi tenté par l'art. Plus tard, après des études aux États-Unis et la mort de son épouse, Esmâïl Fassih revient en Iran et devient employé de la NIOC (Compagnie nationale du pétrole iranien), où il restera jusqu'à sa retraite, dans le sud de l'Iran. Préciser ces détails biographiques est important dans le cas de Fassih, car ce dernier a toujours tiré la matière de ses romans d'une expérience quasi autobiographique, en ce sens que les événements marquants de sa vie, comme son enfance à Darkhoungâh, ou la mort de son épouse norvégienne, influent fortement la thématique de son œuvre.

L'œuvre de Fassih se présente comme un ensemble continu, notamment grâce à la présence de personnages-pivots – les membres de la famille Aryân –, en même temps témoins et protagonistes, ou de personnages-types. Une continuité qui, en raison de la facture fortement autobiographique de la thématique interne, suit aussi l'évolution de la thématique personnelle de l'auteur Fassih. Son œuvre comprend, en plus d'une dizaine de traductions, vingt romans et cinq recueils de nouvelles, dont la publication s'étend sur quatre décennies (1347-1386). Et dans chaque roman, et souvent aussi dans les nouvelles, les membres de la famille Aryân, en particulier Jalâl Aryân, qu'on considère comme un double littéraire



▲ *Esmâïl Fassih dans sa jeunesse*

d'E. Fassih, apparaît. Ainsi, l'œuvre de Fassih se présente un peu comme *Les Rougon-Macquart* de Zola, mais la ressemblance s'arrête à la présence de membres d'une même famille dans divers romans. Car l'introversion des personnages est forte dans l'œuvre de Fassih. Et c'est pourquoi elle ne peut être classée directement comme œuvre «sociale», bien qu'elle couvre quarante années d'évolution sociale iranienne.

Auteur prolifique, Esmâïl Fassih a laissé une œuvre abondante, dont chaque ouvrage est comme la continuation du précédent, dans le sens où des personnages-pivots réapparaissent dans chaque roman et nouvelle.

Fassih avait une prédilection pour les auteurs américains des années 30 et 40, en particulier Ernest Hemingway. Quant aux écrivains iraniens qui l'ont influencé, il cite nommément Mohammad Ali Jamâlzâdeh, Ahmad Mahmoud, Bozorg Alavi et Sâdegh Choubak. Cette passion a créé un style particulier chez lui: un style journalistique, où l'oralité a une place prépondérante. Le langage est simple et facile à comprendre. Les phrases sont généralement courtes, saccadées et marquées par l'oralité. Le monologue intérieur est omniprésent, accompagné d'une description photographique. Son style rappelle aussi le cinéma puisque les scènes sont généralement observées par le narrateur et cette technique rappelle l'œil de la caméra qui filme une action. Les récits de Fassih commencent par une action vue par le narrateur, qui commence à raconter. Les descriptions ne sont pas données séparément, à la façon d'une mise en scène, mais directement rendues par le narrateur au moment où l'action se déroule.

Les critiques ont souvent comparé le style des romans de Fassih avec le style des romans policiers américains. Ceci tient et à la thématique des récits, et au langage et style, mais aussi à la structure effectivement policière de ses premiers romans. Cette dimension policière fait de Fassih l'un des novateurs et des principaux auteurs qui ont sorti le genre policier iranien de son statut mineur, alors même que les romans de Fassih ne sont pas policiers, mais pseudo-policiers. Il y a toujours une structure qui part du particulier au général, qui transforme les personnages en mythes et symboles de thèmes chers à l'auteur: la patrie, le bien et le mal, le désespoir existentiel, etc. A partir des années 1990, la structure policière, marquée par l'existence d'une pseudo-enquête criminelle où la scène finale sert de prologue, donne la place à une intrigue chronologiquement plus homogène, bien que les retours en arrière demeurent toujours régulièrement présents dans l'œuvre de Fassih.

Il faut également signaler la présence d'un humour noir et d'une ironie triste dans tous les livres de Fassih, mais qui apparaît avec plus ou moins de distance. Cette ironie est par exemple très forte dans le roman *Zemestân-e 62* (L'hiver 62) où le narrateur fustige ironiquement les planqués et les profiteurs de la guerre, mais est plus ou moins absente du roman *Bâde-ye kohân* (Le vieux vin) où la thématique religieuse et mystique domine.

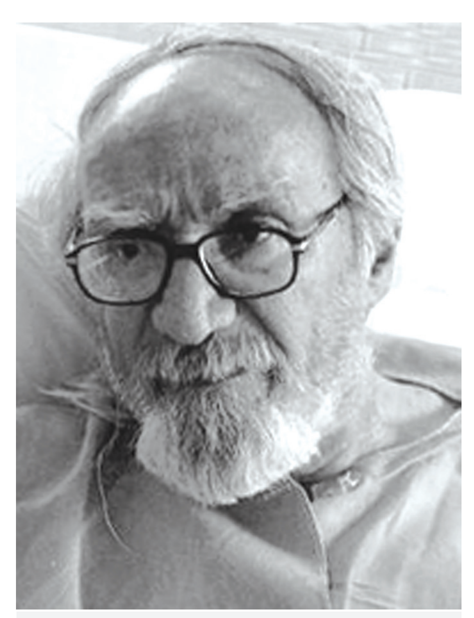
La critique littéraire académique iranienne est une critique orientée vers la dimension sociale et «engagée» de l'œuvre, c'est pourquoi, elle investit généralement les œuvres dans une chronologique historiographique et biographique. Cependant, les grandes dimensions de l'œuvre de Fassih (telles que la dimension mystique et symbolique)

ne sont nullement ignorées, bien que sa dimension sociale soit toujours la plus soulignée.

L'élément le plus important de l'œuvre fassihienne pris dans son ensemble est un patriotisme apolitique. Ce patriotisme fait partie des éléments constitutifs de la cosmogonie fassihienne, en s'alliant à la Sagesse zoroastrienne, enseignement iranien à destination de l'Humanité, à la lutte éternelle entre le Bien et le Mal et à l'épicurisme fataliste de Khayyâm, pour constituer une charpente philosophique solide et imprégnant la totalité de l'œuvre de Fassih.

A telle époque où tout le monde s'aligne à gauche, Fassih se contente de mettre en scène ce qui deviendra le thème central de son œuvre: la lutte entre le Bien et le Mal, hors du temps, hors de la société humaine, d'une manière où le contenu social passe au second plan et où l'on ne voit guère de prise de position politique. A une époque où les idéaux islamiques agitent fortement la majorité des auteurs, Fassih parle de zoroastrisme, encore une fois sans oublier la société, mais une société qui passe au second plan et devient le décor où bougent les personnages. Il n'est pas un écrivain de la Révolution, pourtant, plusieurs de ses romans ont la Révolution islamique et surtout l'évolution de la société iranienne durant ces dernières décennies pour thèmes et décors. Il n'est pas un auteur de littérature de guerre, mais il a pourtant rédigé un roman dont le décor est l'une des descriptions les plus précises du Sud iranien durant la guerre. En outre, les thèmes de la guerre abondent dans plusieurs de ses romans et nouvelles. Il n'est pas mystique, pourtant, son avant-dernier roman est l'un des rares romans mystiques contemporains iraniens.

Enfin, c'est un écrivain qui fait de l'Histoire et de la société le décor de ses



▲ *Esmâïl Fassih avant son décès à l'hôpital*

L'élément le plus important de l'œuvre fassihienne pris dans son ensemble est un patriotisme apolitique. Ce patriotisme fait partie des éléments constitutifs de la cosmogonie fassihienne, en s'alliant à la Sagesse zoroastrienne, enseignement iranien à destination de l'Humanité, à la lutte éternelle entre le Bien et le Mal et à l'épicurisme fataliste de Khayyâm, pour constituer une charpente philosophique solide et imprégnant la totalité de l'œuvre de Fassih.

personnages assez silencieux, toujours tentés par la mort. De cette absence «sociale» et «politique» date peut-être une partie du dédain littéraire dans lequel il est tenu. Cependant, Fassih n'est certes pas un écrivain majeur, mais il demeure sans conteste un écrivain mineur à lire, comme les écrivains mineurs que lui-même affectionnait. ■

La Ronde des Ombres (*Gardesh-e sâyeh-hâ*)

Sohrâb Sepehri
adapté du persan par
Sylvie M. Miller

Le vieux figuier étale l'apogée de ses jours,
la terre appelle la pluie

le poisson, dans sa ronde, fait un sillon dans l'eau,
l'hirondelle des courbes,
le vent passe,

j'atténue mon regard
le poisson est prisonnier de l'onde
moi, de la douleur

tes yeux s'estompent
ton sourire se flétrit

pour faire de toi mon effigie,
j'ai dirigé l'ombre sur toi

venir à toi sent le désert:
t'aborder, la solitude
ton voisinage, l'esseulement

ma vie s'étend d'un bord de toi
jusqu'à tes cimes;
tu te propages, d'un bord à l'autre
de moi

j'ai découvert,
l'énigme de l'adoration

partant de toi, j'ai abordé
la splendeur du désespoir

et ainsi, ô transparente,
ô glorieuse,
je n'ai plus
aucune issue pour t'échapper

la terre appelle
la pluie
et moi, je t'appelle - toi
pour faire prisonnier le temps,
j'enchaîne ton effigie
à mes mains

le vent se hâte en emportant
ma lutte dans sa poussière

l'hirondelle fait des courbes,
le poisson fait des sillons,
le jet d'eau: des bonds dans l'eau

et comblent cet instant, pour moi. ■

Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.

En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.

Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.

Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.

La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.

Toute citation reste autorisée avec notation des références.

ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.

در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.

مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.

چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.

« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.

نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- یک ساله ۴۰۰/۰۰۰ ریال
- شش ماهه ۲۰۰/۰۰۰ ریال
- 1 an 40 000 tomans
- 6 mois 20 000 tomans

Nom de la société (*Facultatif*) موسسه

Nom نام خانوادگی — Prénom نام

Adresse آدرس

Boîte postale صندوق پستی — Code postal کدپستی

E-mail پست الکترونیکی — Téléphone تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- شش ماهه ۷۰۰/۰۰۰ ریال
- یک ساله ۱/۴۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- 1 an 140 000 tomans
- 6 mois 70 000 tomans

Effectuez votre virement sur le compte :

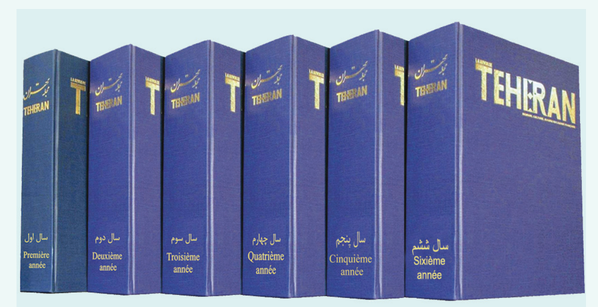
Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

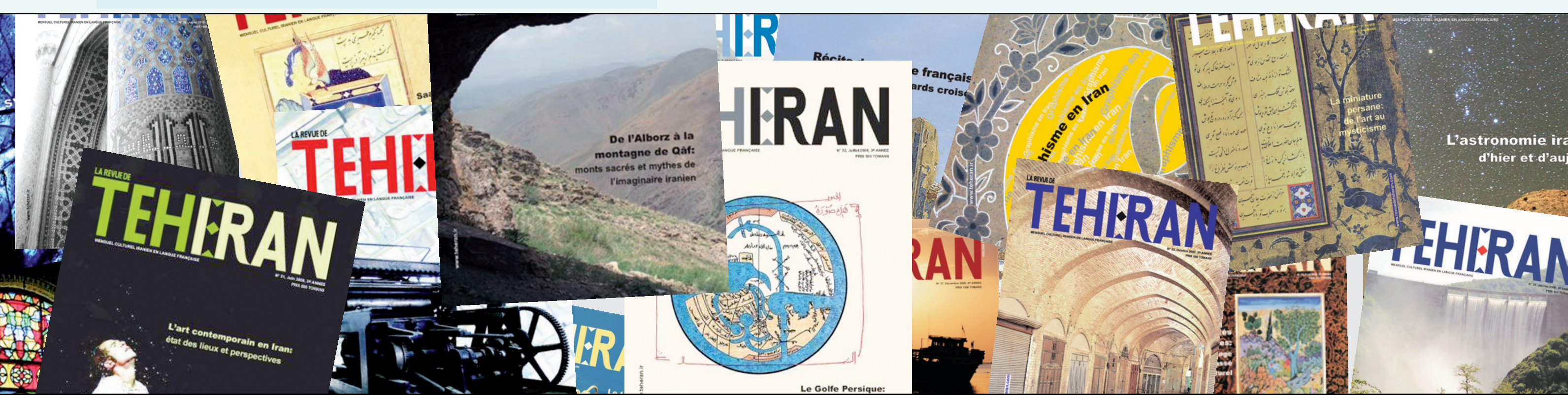
حق اشتراک را به حساب جاری ۲۵۱۰۰۵۰۶۰ نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

L'édition reliée des quatre-vingt-quatre premiers numéros de *La Revue de* TEHERAN est désormais disponible en sept volumes pour la somme de 12 000 tomans l'unité au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.



دوره‌های سال اول، دوم، سوم، چهارم، پنجم، ششم و هفتم مجلهٔ تهران
شامل هشتاد و چهار شماره درهفت مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب – روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran

LA REVUE DE TEHERAN

Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **100 Euros**

☐ **6 mois** **50 Euros**

☐ Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

☐ Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

☐ **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:

Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

دبیری تحریریه
عارفه حجازی

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
بابک ارشادی
ژان-پیر بریگودیو
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه
مهناز رضائی
مجید یوسفی بهزادی
ژیل لانو

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

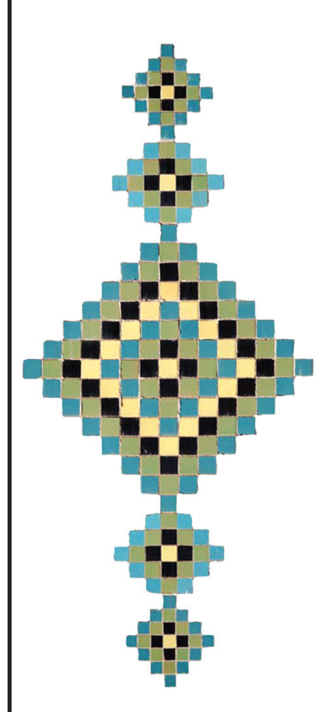
گزارشگر در فرانسه
میری فِررا
اِلودی برنارد

تصحیح
بئاتریس ترهارد

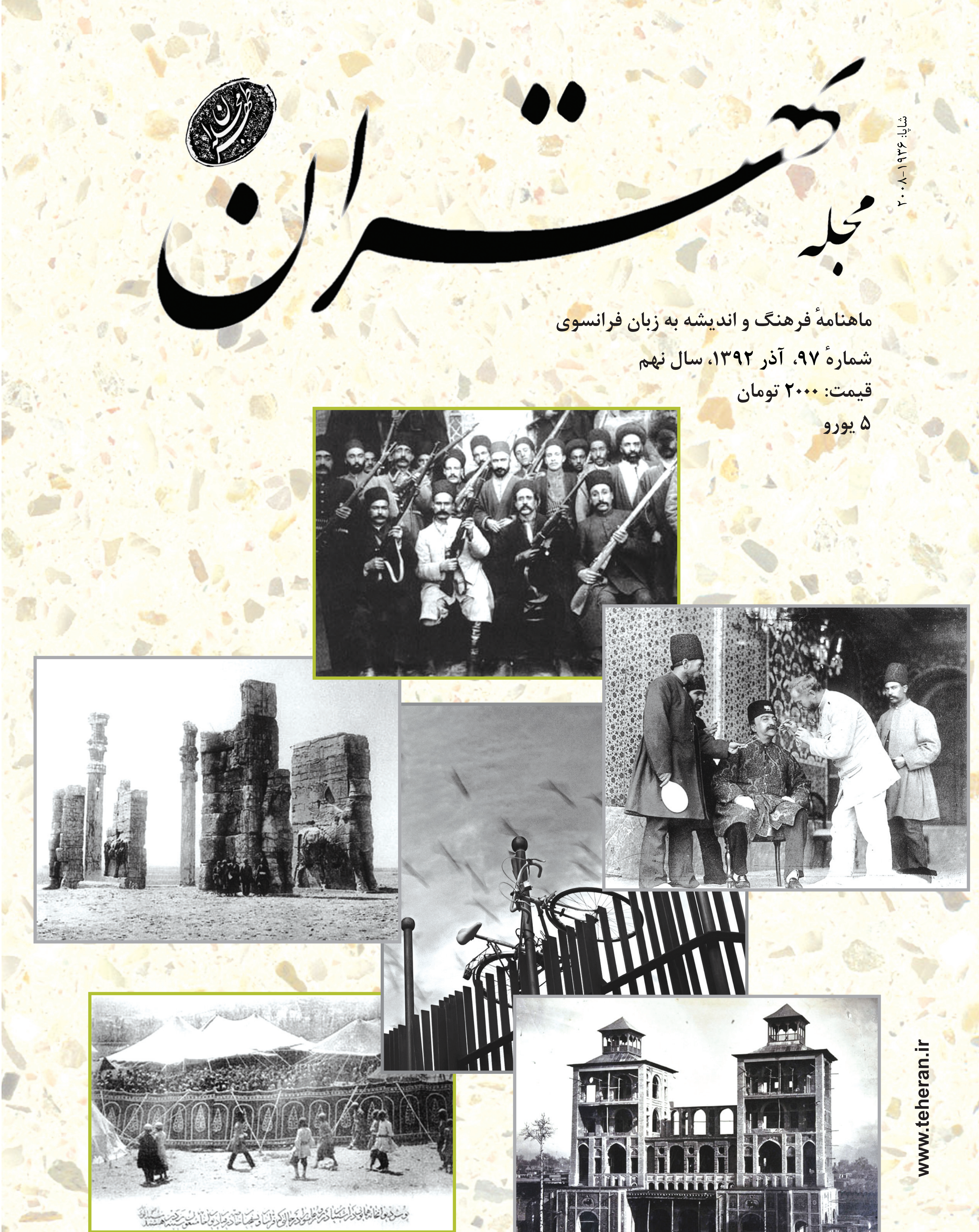
پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی
مژده برهانی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰

چاپ ایرانچاپ



Verso de la couverture:
Sélection de photos iraniennes de l'époque qâdjâre à l'époque contemporaine



مجله تهران
شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۹۷، آذر ۱۳۹۲، سال نهم
قیمت: ۲۰۰۰ تومان
۵ یورو
www.teheran.ir